

# El psicodrama y su creador: J. L. Moreno

Antología



Claudia Paz Román • Maribel Pimentel Pérez





**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

*«Si veis un libro caminar  
será porque otros lo han permitido.»*

Agradecemos puntual y  
editorialmente la generosidad de  
Marita Cabarrou, Socorro Cano,  
Giovanni Boria, Dalmiro M. Bustos y  
Ana María Makar.

EL PSICODRAMA Y SU CREADOR:  
J. L. MORENO

ANTOLOGÍA

CLAUDIA PAZ ROMÁN  
MARIBEL PIMENTEL PÉREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
Rector general, doctor José Luis Gázquez Mateos  
Secretario general, licenciado Edmundo Jacobo Molina

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO  
Rectora, doctora Patricia Elena Aceves Pastrana  
Secretario de la unidad, doctor Ernesto Soto Reyes Garmendia

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
Director, doctor Guillermo Villaseñor García  
Secretario académico, licenciado Gerardo Zamora Fernández de Lara  
Jefe de publicaciones, licenciado Edmundo García Estévez

Edición: Salvador González Vilchis

Comité editorial  
Martha Eugenia Salazar Martínez  
Dolly Espíndola Frausto / Berta Esther Fernández Muñiz /  
José Flores Salgado / María Isabel García Rodríguez

Primera edición, diciembre de 1998

DR © 1998 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Xochimilco  
Calzada del Hueso 1100  
Colonia Villa Quietud, Coyoacán  
04960, México DF.

ISBN 970-654-401-1

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

## Índice

<b>Presentación</b>	ix
---------------------	----

### *Capítulo I*

#### **Algunos aspectos en la vida de Jacob Levi Moreno**

Prefacio, <i>por</i> René F. Marineau	3
Antepasados y familiares: el nacimiento de un mito, <i>por</i> René F. Marineau	5
Notas para la biografía de Jacob Levi Moreno, <i>por</i> Dalmiro M. Bustos	17

### *Capítulo II*

#### **El pensamiento de Moreno**

Psicodrama, <i>por</i> Jacob L. Moreno	23
¿Qué es el psicodrama?, <i>por</i> Giovanni Boria	37
Las raíces del psicodrama, <i>por</i> Jacob L. Moreno	39

### *Capítulo III*

#### **La metodología en el psicodrama clásico**

Los principios, <i>por</i> Giovanni Boria	49
---	----

## *Capítulo IV*

### **Las Palabras del Padre**

Prólogo a la edición española, <i>por</i> Dalmiro M. Bustos	61
Prefacio, <i>por</i> Jacob L. Moreno	63
Las propias palabras de Dios. La Proclamación, <i>por</i> J. L. Moreno	75
<b>Glosario de términos morenianos, <i>por</i> René F. Marineau</b>	91
Procedencias	99



*a mi padre,*  
Isaac Paz Rivera

*Te fuiste cuando nació mi libro;  
sin embargo, sabio como eras,  
supiste de su contenido desde  
que nací. No es la primera  
vez ni será la última: Un  
libro queda sin hojear por  
un dador de vida.*

*Aguardemos el amanecer,  
aún quedan muchísimas  
horas para recordarte.*

CPR



## Presentación

Esta antología permite al lector establecer una mirada retrospectiva al psicodrama a través de un recorrido biográfico por la vida de Jacob Levy Moreno (1889-1974); sus raíces, sus fundamentos y la ubicación en el contexto histórico, filosófico y social en el cual se desarrolla. El psicodrama, producto de la historia de vida de su creador y de una época en busca de alternativas.

En voz de Moreno: “Históricamente el psicodrama representa el punto decisivo en el pasaje del tratamiento del individuo aislado hacia el tratamiento del individuo en grupos; del tratamiento del individuo con métodos verbales hacia el tratamiento con métodos de acción.”

Esto significa que el psicodrama plantea métodos de intervención diversos a los desarrollados en esa época, surge a la sombra del psicoanálisis y su aparición nada casual es una manifestación de una necesidad de participación grupal activa. Moreno se autonombra el creador de la psicoterapia de grupo.

Al psicodrama se le ha conocido como una técnica más de intervención grupal y se le ha reducido a considerarlo como tal; sin embargo la propuesta psicodramática es una propuesta teórico-metodológica que enmarca la acción: el aquí y ahora y la dramatización como fundamentos básicos; entender qué es el psicodrama, no es simplemente conocer sus técnicas, es adentrarse a comprender los fundamentos histórico-filosóficos y conceptuales que lo conforman y darle finalmente un lugar del que ha carecido a lo largo de la historia. Esta antología pretende abrir una puerta al conocimiento del psicodrama y hacer un reconocimiento a un gran hombre que a través de su creación ofreció un camino de encuentro entre los seres humanos, focalizando

la importancia de la interrelación por medio del desarrollo de la espontaneidad y creatividad.

El psicodrama consiste básicamente en la investigación e intervención de los conflictos mediante la representación, lo cual implica la involucración del cuerpo, el movimiento y la palabra. “Drama, palabra griega que significa acción; psicodrama significa psique en acción.” En el psicodrama se reconstruye el contexto de cada individuo y éste se pone en movimiento; es así como el proceso terapéutico se realiza en el “aquí y el ahora” al interior de un grupo. En palabras de Moreno: “El psicodrama es terapia profunda de grupo. Empieza donde termina la psicoterapia de grupo y la amplía para hacerla más efectiva.” Psicodrama, “psique en acción, representación, encuentro, momento, aquí y ahora. Representación a través de un protagonista (primer actor, el representante principal de la tragedia griega), el cual elige el grupo. El problema o conflicto es compartido por los miembros del grupo a través de la representación en un escenario psicodramático”, donde “el pasado es sacado de su ataúd y acude al llamado de un momento. El sufrimiento se vuelve a representar y las heridas sangran externamente frente a los ojos de los demás, todo aparece en escena por segunda vez.” Moreno considera que la validez científica del método psicodramático es dada por el hecho de poder objetivar los contenidos psicológicos, esto es, los procesos psíquicos, poniéndolos “afuera” y en esta forma se pueden observar en forma tangible. El método dramático se sirve de cinco elementos: el protagonista, el escenario, el director, los yo auxiliares y la audiencia. Una sesión psicodramática se divide en tres partes: atemperación o calentamiento; dramatización y compartir (*shering*). Como dice Mónica Zuretti, en cada sesión tiene lugar una o múltiples acciones que son la reconstrucción de un espacio-tiempo psíquico imaginario, poblado de roles que se juegan en el aquí y el ahora del “como si”; las escenas que ocurren en el escenario cobran características de realidad en la medida en que abarcan la gestualización comprometedora de un cuerpo que se expresa, y que como tal, se enajena de sí para pasar a ser una nueva realidad compartida y comprometida por los integrantes del grupo en el “aquí y el ahora” psicodramático y grupal.

El psicodrama es una metodología de acción grupal, cuyo modelo relacional focaliza los papeles. En el psicodrama se representan, recrean, se

reformulan; se reescenifican y se resignifican las formas operativas de función del propio guión de la vida, en un encuentro con el otro, “aprendiendo” una manera diferente de operar, me entreno y reentreno en un espacio de semirrealidad, en el “como sí”, para que al salir, al estar en el espacio del “hecho” real y cotidiano pueda transformar mi guión a través de la resignificación con el otro.

A lo largo de esta antología, el lector hará un breve recorrido histórico por la vida de Moreno; tendrá un acercamiento a la lectura directa de la obra de éste y conocerá autores contemporáneos que especifican los referentes conceptuales psicodramáticos. Los autores que se presentan en esta antología, son: René F. Marineau, en cuyo libro, *Jacob Levy Moreno, su biografía*, se abarca la vida de Moreno con todo un análisis de la situación social de los diversos periodos de la vida del creador del psicodrama; asimismo, se incluye un glosario de términos morenianos con el fin de que el lector tenga una referencia conceptual de la terminología utilizada en el psicodrama. Dalmiro M. Bustos, médico psiquiatra argentino, realizó estudios de psicodrama en Beacon, Nueva York, con Moreno, es autor de diversos libros sobre psicodrama; el referido en esta antología, *Psicoterapia psicodramática*, incluye un apéndice con datos biográficos de Moreno. La lectura directa de Jacob L. Moreno, por medio de algunos fragmentos de sus libros, *Psicoterapia de grupo y psicodrama* y *Las Palabras del Padre*. Finalmente, fragmentos de un libro de Giovanni Boria, recientemente publicado, *Lo psicodramma classico*, en el que este autor retoma la concepción original del psicodrama. Boria, psicólogo clínico, formado como psicodramatista en el Instituto Moreno de Beacon, es actualmente director del Estudio de Psicodrama de Milán, centro de formación para directores de psicodrama clásico.

Esta antología se divide en cuatro capítulos: el primero “Algunos aspectos en la vida de Jacob Levi Moreno”; el segundo: “El pensamiento de Moreno”; el tercero: “La metodología en el psicodrama clásico”, y por último, “Las Palabras del Padre”. También, cada capítulo abre con una nota.

La manera de segmentar esta antología conduce, en los dos primeros capítulos, al referente histórico y conceptual del psicodrama, elementos indispensables para entender de forma global la construcción de esta teoría, con ello intentaremos comprender la vida y la obra de Moreno. No concebimos el

entendimiento de la teoría sin ubicar la construcción de la misma en el tiempo y en la historia del sujeto. No podríamos dejar de incluir el aquí y el ahora del psicodrama actual, mediante uno de los libros más recientes que conforman el tercer capítulo. El cuarto y último nos acerca a la visión del mundo de Moreno, la visión de compartir su locura creadora.

Esperamos que esta antología, sin pretender saciar el espíritu del lector, sea una puerta de entrada al conocimiento de los principios básicos del psicodrama y un punto de partida a fuente de preguntas que despierten el interés por esta metodología de acción. Abramos pues esta puerta y acerquémonos al pensamiento de Moreno a través de uno de sus poemas.

CPR / MPP

Más importante que la ciencia es su resultado,  
Una respuesta provoca cien preguntas.  
Más importante que la poesía es su resultado,  
un poema evoca cien actos heroicos.  
Más importante que el reconocimiento es su resultado,  
el resultado es dolor y culpa.  
Más importante que la procreación es el hijo.  
Más importante que la evolución de la creación  
es la evolución del creador.  
En el lugar de lo imperativo está el emperador.  
En el lugar de lo creativo está el creador.  
Un encuentro de dos: ojo a ojo, cara a cara,  
Y cuando estés cerca te arrancaré los ojos  
y los colocarás en lugar de los míos,  
y tú me arrancarás los míos,  
y los colocarás en el lugar de los tuyos,  
entonces te miraré con tus ojos  
y tú me mirarás con los míos.  
Así hasta las cosas comunes sirven al silencio  
y nuestro encuentro es la meta sin cadenas;  
el lugar indeterminado, en un momento indeterminado,  
la palabra indeterminada al hombre indeterminado.





Capítulo I

*Algunos aspectos en la vida de Jacob Levi Moreno*



*Este primer capítulo abre con el nacimiento de Moreno en un barco sin identidad. Ser de controversia, legendario, creativo. Moreno nace como ciudadano del mundo, él puede crear la historia de su nacimiento en su verdad psicodramática. Marineau nos presenta magistralmente la verdad histórica y psicodramática en torno a la vida de Jacob L. Moreno. La selección del texto remite, como el subtítulo lo indica, a antepasados y familiares: el nacimiento de un mito. Moreno se adueña del primer nombre del padre, lo porta, establece una nueva dinastía. Marineau nos acerca a su fascinante vida y plantea la importancia de su legado dándole el lugar que le corresponde.*

*Asimismo se incluyen algunas notas de Bustos con relación a la biografía de Moreno, con el fin de que el lector tenga el referente de viva voz de alguien que pudo compartir los últimos momentos de su vida; así cerramos el primer capítulo, sumergiéndonos en un viaje que inicia con una travesía en el Mar Negro, que concluye con la muerte y que continúa con su obra.*

## Prefacio

*RENÉ F. MARINEAU*

Jacob Levy Moreno, nacido en Bucarest en 1889, adquiriría fama mundial al desarrollar la ciencia de la sociometría, el método del psicodrama y de emprender un trabajo pionero en la psicoterapia de grupo.

La historia de Moreno no ha sido todavía correctamente transmitida, a pesar de la importancia de su obra y legado. Son muchas las razones que provocan esta situación: Moreno desarrolló sus ideas en Viena, a la sombra de Freud y el psicoanálisis, y al emigrar a los Estados Unidos fue el centro de controversias, como lo había sido en Europa. Al mismo tiempo que exponía sus teorías, derrochaba energía y talento en proyectos secundarios; rebelde e independiente no prestaba atención a la creación de una escuela que continuara su trabajo. Ninguna de estas razones, por sí sola, explica la relativa falta de interés por sus métodos y su propia historia, luego de su deceso. Puede ser que la dificultad de comprender una filosofía que a veces carece de unidad y coherencia sea una de estas razones. Las implicancias de algunas ideas morenianas fueron un desafío en su época y, en cierto sentido, prematuras. Sólo ahora muchas de las intuiciones de Moreno y sus conceptos se comprenden y aceptan, aunque algunos de ellos todavía deban probarse y aplicarse. Sólo ahora están ganando terreno.

La filosofía y las teorías que Moreno desarrolló no son sólo fascinantes, sino que presentan una mayor coherencia que la que él mismo les atribuía. Muchos conceptos le han sobrevivido y son ahora parte del vocabulario psicológico, pero su trabajo científico a menudo se confunde con fragmentos autobiográficos y reivindicaciones personales, como él mismo lo admite en *Preludes to the Sociometric Movement* (1953) donde expresa: “No hay

controversia sobre mis ideas, se las acepta universalmente. *Yo soy la controversia*. Mi sueño más acariciado se ha hecho realidad; mis ideas se utilizan anónimamente en muchos lugares”. Si bien las afirmaciones de Moreno sobre sus ideas y técnicas son correctas, la referencia al anonimato es otro de los muchos ejemplos donde utiliza un doble sentido: en realidad está lejos de buscar el anonimato, ha luchado demasiado para que se lo reconozca, por establecer la paternidad de todo concepto y palabra que creó. Esto puede explicar por qué la controversia era él mismo.

Moreno fue un gigante, objeto de amor, de veneración y también de odio. Casi se lo ha olvidado como científico o psicoterapeuta. Su fascinante vida personal explica en gran medida el desarrollo de su pensamiento científico y sus técnicas terapéuticas. Deben examinarse sus raíces: judías, rumanas, turcas y vienesas, para poder conciliar las aparentes contradicciones de su personalidad y su conducta; asimismo, un enfoque de la situación familiar ayudará a comprender el origen de su misticismo y sus tendencias megalománicas. El clima intelectual político y médico de la época constituyó un factor de importancia en su desarrollo: fue testigo de la caída del Imperio Austro-húngaro; conoció a Freud, Adler, Reik, Buber, Werfel, Kokoschka y muchos otros intelectuales en la Viena de posguerra; fue contemporáneo de la primera escuela psicoanalítica de Viena y del movimiento expresionista. Formó parte de ambos pero, sin embargo, se mantuvo apartado de la corriente principal de cualquier escuela o grupo.

Con la conmemoración del centenario del nacimiento de Moreno ha llegado el momento de volver a examinar su imagen y colocarlo en el lugar que le corresponde entre aquellos que han contribuido al bienestar de la humanidad y a la historia de las ciencias médica y sociales.

## **Antepasados y familiares: el nacimiento de un mito**

*RENÉ F. MARINEAU*

*20 de mayo de 1892.* En el Mar Negro, en un barco no identificado, nace Moreno. Dice la leyenda que...

Cuatrocientos años antes, el 30 de marzo de 1492, un edicto de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, desde el palacio de la Alhambra, en Granada, ordenaba la conversión de los judíos a la religión católica o su abandono del país. Fernando e Isabel habían entrado en Granada, la capital musulmana, unos meses antes, y estaban decididos ahora a transformar a su país en un baluarte católico.

El edicto fue devastador para la comunidad judía. Dice la historia que Isabel y Fernando, casi persuadidos de revocarlo a cambio de una suma sustancial de dinero y los ruegos de influyentes e importantes judíos, fueron increpados por Torquemada, prior del convento de la Santa Cruz, que irrumpiendo en los aposentos reales con un crucifijo en alto, exclamó: “Judas Iscariote vendió a su Maestro por treinta piezas de plata. Su Majestad lo venderá por treinta mil. Aquí está, negociadlo”. Fernando fue obligado a escucharlo y no les quedó otra alternativa a los judíos que convertirse al catolicismo o prepararse para el éxodo.

El mismo mes que Sus Majestades emitían el edicto que expulsaba a los judíos del Reino y sus territorios, me impartían a mí la orden de emprender, con hombres suficientes, mi expedición para el descubrimiento de las Indias.

Así comienza el diario de Cristóbal Colón.

En los meses siguientes, Colón, que era ampliamente asistido por la comunidad judía, tanto financieramente como con recursos humanos, se preparó para su viaje. Partió del puerto de Palos, en España, el 3 de agosto de 1492, fecha que coincidió con la última establecida por las autoridades para que los judíos dejasen el país. Una tercera parte de la tripulación de la *Niña*, la *Pinta* y la *Santa María* estaba integrada por judíos (la controversia sobre si Colón lo era él mismo aún está vigente). En comparación con lo que les sucedería a otros miembros de su fe, estos hombres fueron afortunados al embarcarse.

Más de 200 000 judíos se alistaron para dejar su hogar y su país. Los que vivían al sur, zarparon hacia los puertos de la costa norte africana. Veinte navíos llegaron a la costa de Fez pero se encontraron con piratas. Mientras negociaban su rescate decidieron volver: tres barcos se perdieron en una tormenta, otros fueron capturados por los españoles y de los que finalmente llegaron a Fez, 20 000 personas murieron en un gran incendio al que siguió una fiebre.

Otros siguieron la ruta de Italia. De Génova vinieron barcos para buscarlos pero un buen número de estos judíos fueron robados, golpeados y hasta asesinados. Se les permitía permanecer sólo después de recibir el bautismo. Algunos hicieron pie en Corfú, Candía y otras islas griegas; allí se los vendió como esclavos, muchas veces adquiridos por otros judíos, que los liberaban.

Algunos se dirigieron hacia Turquía. Gran número murió durante el trayecto y sus cadáveres, después de ser despedazados en busca de oro, fueron arrojados al mar; también debieron soportar innumerables tormentas. Los más afortunados llegaron finalmente a los dominios otomanos donde los recibió con hospitalidad el Sultán Bayazid II, quien les proporcionó propiedades y campos para trabajar y les prestó dinero. Entre estos últimos judíos se encontraban aparentemente los antepasados de Jacob Levy Moreno que, gradualmente, hicieron su camino hasta Constantinopla, Plevna y finalmente Bucarest.

Este relato, reiteradamente repetido al joven Moreno, ejercería sobre él una gran influencia. Los judíos de origen sefardí no olvidarían nunca, a lo largo de los siglos, el dilatado y penoso camino. En la mente de algunos, este viaje fue asociado al de Cristóbal Colón: su éxodo fue el comienzo y el descubrimiento de un nuevo mundo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Véase Alfredo Gomez (1987), "Spain to Give Sephardic Jews Special Place in Columbus Rites" en: *Los Angeles Times*, parte II, 25 de julio de 1987. Es interesante notar cómo en 1982 la comunidad

Alrededor de 1492, los antepasados de Moreno se establecieron en Turquía, en Constantinopla, adoptando el apellido de Levy; el de Moreno, que Jacob usaría más tarde, era uno de los nombres propios de su padre. Entre estos antepasados había médicos y comerciantes, y parece que algunos de ellos se convirtieron a la religión islámica; ya que se sabe que un tío abuelo de Moreno se casó con la hija del alcalde de Constantinopla y heredó luego un harén.<sup>2</sup>

Consta que el abuelo de Moreno se llamaba Buchis<sup>3</sup> y que se trasladó de Constantinopla a Plevna (ahora Pleven en Bulgaria) y más tarde a Bucarest, probablemente durante la guerra entre Turquía y Rusia. Durante esta guerra, en la que se restablecería la autonomía de Bulgaria y la independencia de

sefardí de Bucarest conmemoró la expulsión de los judíos y el descubrimiento de América, por Colón. Las enseñanzas del rabino Bejarano sobre el tema fueron explícitas y rastros de su influencia pueden encontrarse en la comunidad de Bucarest, aún hoy, más de cien años después. El significado del año 1892 y su relación con España se intensificaron para Moreno, al recibir, con profunda emoción, una distinción honorífica de la Universidad de Barcelona, en 1968 (material de archivo).

Como lecturas complementarias sobre la historia de los judíos en esta época véase William L. Langer (1948), *An Encyclopedia of World History*, Boston, Houghton Mifflin Company, esp. "The Expulsion of Jews", 282, y "The First Voyage of Columbus", 366; Jacob R. Marcus (1938), *The Jew in the Medieval World: a Source Book 1315-1781*, Nueva York, Atheneum, esp. "The expulsion from Spain", 51-5; Max L. Margolis y Alexander Marx (1927), *A History of the Jewish People*, Nueva York, Atheneum, esp. "The Expulsion from Spain and Portugal", 470-76.

<sup>2</sup> J. L. Moreno (1985), "The Autobiography of J. L. Moreno, M. D.", Boston, Harvard University Archives, The Francis A. Countway Library of Medicine, cap. I: 27-31.

La autobiografía de Moreno a la que me refiero a menudo es la versión preparada, después de su muerte, por Zerka y Jonathan Moreno (© 1985) y presentada para su publicación a las editoriales norteamericanas. Parte de esta autobiografía sería publicada en *Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry* para su centenario en 1989. El texto definitivo contiene fragmentos escritos por Moreno unos meses antes de su muerte y otro material fechado en 1920 y compilado en orden cronológico. El texto fue reescrito numerosas veces, con alteraciones aquí y allá (cambios de nombres como protección confidencial y correcciones de estilo y contenido). La autobiografía debe utilizarse con sumo cuidado; deben compararse las diferentes versiones y confirmarse con otros materiales de archivos y testigos. He tratado de verificar todas las historias de la Autobiografía con éxito razonable. Sin embargo, los investigadores deben advertir que aún existen aspectos mitológicos y una representación subjetiva del papel de su autor en la historia.

<sup>3</sup> El nombre del abuelo aparece en la partida de defunción de su hijo, Moreno Nissim Levy (Registro de Defunciones 1925, Oficina Municipal de Bucarest). La información relativa a Plevna puede encontrarse en el Israelitische KultusGemeinde en Viena, en la declaración del nacimiento de Clara y Norbert Levy, en *Geburtsbuch-Turken BII*, entradas 74 y 101.

Rumania, numerosos ciudadanos turcos judíos emigraron hacia ciudades más hospitalarias. Los Levy, que siguieron al rabino Jaim Bejarano desde Plevna, formaron parte de la comunidad sefardí de Bucarest. Siendo comerciantes, mantuvieron sus lazos con los otros países de los Balcanes sin comprometerse en cuestiones políticas: siempre tuvieron fama de mantener buenas relaciones en general.

El padre de Moreno, Moreno Nissim Levy, nació probablemente en 1856, en Plevna. Esta ciudad formaba parte entonces de Turquía, lo que explica su nacionalidad turca, nacionalidad que transmitió a sus hijos; más tarde adquiriría la ciudadanía rumana. Moreno Nissim era un comerciante independiente, como su padre Buchis, aunque durante un tiempo trabajó con sus parientes políticos en el comercio de granos y en la recientemente desarrollada industria petrolera, en Rumania. La fecha de su nacimiento lo convierte en contemporáneo de Freud.<sup>4</sup>

La madre de Moreno, Paulina, también era de ascendencia sefardí, pero se desconoce su apellido original. En Rumania, la familia usó el apellido rumano “Iancu” y parece haber estado allí bien establecida. Es altamente probable que, como otras familias de origen sefardí, hubieran seguido la misma ruta de los Levy y primeramente se asentasen en Turquía o Grecia. En 1829, con la apertura al comercio internacional de los puertos del Mar Negro y el Bajo Danubio, es más que probable que la familia “Iancu” llegase a Calarasi, vía Constanza. Los padres de Paulina se transformaron en ricos comerciantes de granos y formaron parte de la comunidad sefardí de Cacomeanca, pequeña ciudad cercana a Calarasi. Paulina Iancu nació el 14 de noviembre de 1873.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> El nombre y la edad de Moreno Nissim Levy se encuentran en la partida de nacimiento de su hijo Jacob, No. 2 464, del Registro de Nacimiento de Bucarest, de 1889. Este documento fue rescatado por el profesor George Bratescu, en 1975. No ha sido posible, hasta ahora, obtener la partida de nacimiento de Moreno Nissim Levy, pero los datos indican el año de 1856 y Plevna como el lugar de nacimiento. Nissim es a veces consignado como Nisim y Moreno como Morenu. En lengua hebrea, Morenu significa “maestro”. Sigmund Freud nació el 6 de mayo de 1856. (Sobre la adopción de la ciudadanía rumana por la población judía, véase Max L. Margolis y Alexander Marx, *A History of the Jewish People*, Nueva York, Atheneum. 683-90.)

<sup>5</sup> El verdadero nombre y edad de Paulina Iancu son difíciles de asegurar. En la partida de nacimiento de su hijo Jacob, en 1889, ella dice llamarse Paulina Iancu y tener dieciocho años; en las partidas de sus otros hijos se describe en forma diferente en cada una: para la de Rajel Vittoria (1891), es Paulina



Su padre murió siendo ella niña y sus dos hermanos mayores, Marcus y Jancu, se hicieron cargo del negocio familiar y de la educación de sus tres hermanas menores. Enviaron a Paulina a un convento católico en Bucarest, donde tomó contacto con la cultura y la lengua francesas y casi se convirtió al catolicismo. Pero sus hermanos la retiraron del pensionado antes de cumplir los quince años y comenzaron a buscarle un marido adecuado.

El matrimonio de Moreno Nissim Levy y Paulina Iancu se celebró en alguna fecha de 1888,<sup>6</sup> y la pareja se instaló en una zona de Bucarest en la que ya vivían algunos parientes de Moreno Nissim. Su primer departamento estaba situado en la calle Serban Voda 50, pero anualmente, durante los seis años siguientes cambiaron varios departamentos, un indicio de su relativa pobreza e inestabilidad.<sup>7</sup>

No era fácil la vida en Rumania en esa época. Después de la euforia producida por la proclamación de la autonomía, el país debió reconstruirse; se encararon grandes inversiones, particularmente en transporte ferroviario y marítimo, pero esta prosperidad relativa no habría de durar y, a fines del siglo XIX, el país debió afrontar una aguda crisis económica. La situación era especialmente difícil para los judíos que todavía tenían que luchar por la igualdad de derechos, a pesar del Tratado de Berlín, que garantizaba justicia e igual-

Volf, de veinte años; en la de Volf Valerian William (1892), es Paulina Stern, de veinticuatro años; para Scharloti (1893), es nuevamente Paulina Volf, de veintitrés; en la de Clara (1898), es Paulina Wolf, de veinticinco años de edad; en la de Norbert (1899), continúa siendo Paulina Wolf, ahora de veintiséis años. Su propia declaración, que no he podido confirmar por no poseer su partida de nacimiento, sostenía haber nacido el 14 de noviembre de 1873. Era común el cambio de nombres en el pueblo judío, pues muchas veces se veían obligados a mentir para que se los aceptase como inmigrantes o refugiados. En este caso, la imagen se complica por el hecho de que aparentemente fueron amigos de la familia o el padre quienes registraron los nacimientos. El apellido Volf/Wolf surge a menudo, lo que señalaría que éste habría sido el apellido familiar antes de "Iancu". En cuanto a su edad, ella dice ser mayor al nacer sus primeros hijos, pero más tarde revierte su edad a la verdadera. Jacob Moreno decía que su madre tenía realmente quince años al nacer él; aparentemente tenía razón si se toma el año 1873 como el de nacimiento de Paulina. Véanse: Archivos Municipales de Bucarest, Registro de Nacimientos, 1889, No. 2 464; 1891, No. 2 017; 1892, No. 6 266; 1893, No. 6 777; Wien Israelitische KultusGemeinde, Geburtsbuch-Turken BII, entradas 74 y 101.

<sup>6</sup> Ha sido imposible hasta el momento confirmar la fecha de matrimonio. Tampoco está claro el lugar donde se celebró: Bucarest, Calarasi o Cacomeanca. En los dos últimos lugares, los archivos se destruyeron durante la guerra y los existentes son difíciles de consultar.

<sup>7</sup> Las direcciones pueden encontrarse en las partidas de nacimiento de los hijos. Véase nota 4.

dad con prescindencia de la fe religiosa. Fue en ese contexto desfavorable en el que Nissim Levy y Paulina contrajeron matrimonio.

En muchos sentidos fue un matrimonio de conveniencia. Moreno Nissim tenía treinta y dos años, era un viajante relativamente pobre y había llegado al momento de su vida en el que se hacía importante para un hombre constituir una familia. Paulina no tuvo nada que decir en el asunto, salvo aceptar la elección de sus hermanos mayores.

A los catorce años era aún una colegiala en un convento católico y al día siguiente una esposa que vivía sola, pues su marido viajaba por los Balcanes. El casamiento fue el principio de una relación difícil que influiría sobremedida sobre el hijo, Jacob Levy Moreno.

Poco después del matrimonio, Moreno Nissim Levy partió llevando “mercadería turca” para Serbia, Grecia y Turquía. Dejó a su esposa embarazada y Paulina dio a luz su primer hijo, Jacob, el 18 de mayo de 1889. Tenía entonces apenas quince años y medio. Más adelante hablaremos del mito que rodea la fecha de nacimiento de Jacob, durante mucho tiempo establecida en 1892; por ahora continuaremos con la verdad histórica.

El niño nació a las cuatro de la tarde, el 18 de mayo de 1889, en la casa de sus padres, en la calle Serban Voda. Su padre no estaba presente. La partida de nacimiento fue firmada por amigos de la familia y los miembros de la comunidad sefardí, Avran Mitran, Salomón Alseh y Salomón Athias.

Esta ausencia del nombre del padre en la partida de nacimiento tiene una importancia simbólica. Le permitiría a Jacob, años más tarde, afirmar que él literalmente había comenzado una nueva dinastía, al ser padre e hijo al mismo tiempo. En el certificado, la madre declara tener dieciocho años; posteriormente ella cambiará constantemente su edad y su nombre, pues ha aprendido, como muchos judíos, a tener cuidado de revelar demasiado su identidad en documentos oficiales.

Sigue siendo para nosotros de sumo interés la exploración del mito que rodea el lugar y fecha de nacimiento de Jacob Levy Moreno, universalmente establecidos en el Mar Negro, en 1892:

Nací una noche tormentosa en un barco que navegaba por el Mar Negro, desde el Bósforo a Constanza, en Rumania. Era la aurora del Santo Sábado y el nacimiento ocurrió justamente antes de la plegaria inicial. Mi nacimiento en un barco se

debió a un honorable error; la excusa, el hecho de que mi madre de sólo dieciséis años tenía poca experiencia en las matemáticas del embarazo. Nadie conocía la identidad de la bandera del barco. ¿Era griega, turca, rumana o española? El anonimato de esta bandera fue el origen del anonimato de mi nombre y de mi ciudadanía. Al estallar la Primera Guerra Mundial, en 1914, nadie sabía si yo era turco, griego, rumano, italiano o español, porque carecía de partida de nacimiento. Al ofrecer mis servicios a la monarquía austro-húngara no se me aceptó al principio, por no tener pruebas de mi nacionalidad. Nací como ciudadano del mundo, como un marino desplazándome de mar a mar, de país en país, destinado a recalar un día en el puerto de Nueva York<sup>8</sup> (*Autobiografía*, 1985, cap. 1-6).

Existen varias versiones de esta historia, con variaciones menores, pero el mensaje es el mismo en todas. ¿Qué podemos decir sobre esta “historia” del nacimiento de Moreno?

<sup>8</sup> La partida de nacimiento original está en el archivo municipal, Registro de Nacimientos, 1889, No. 2 464. La traducción es la siguiente:

*Oficina de Registro de Nacimientos*

Mos. (aic) Rum. (antan)

JACOV

No. 2 464

MORENO

El año mil ochocientos ochenta y uno, 6

LEVY

de mayo, 11,30 a.m.

Comerciante

Registro del nacimiento del niño Jacob, sexo masculino, nacido el 6 del corriente, a las 4 p.m. en Bucarest, en casa de sus padres, 50 Strada Serban Voda, hijo de Moreno Levi, de 32 años, comerciante, y Paulina, apellido de soltera Iancu, de 18 años, ama de casa, declarado por Avram Miltran, de 38 años, empleado, que vive en la misma calle, que presenta al niño. Los testigos fueron: Solomon Alseh, de 48 años, 22 Strada Leo Voda, amistad de los padres, y Solomon Athias, de 52 años, comerciante, 10 Strada Labirint, amistad de los padres, quienes firmaron este registro, luego que les fue leído, junto con nosotros y el declarante. Confirmado de acuerdo a la ley por Nicolae Hagi Stolca (h.), conserje de la comuna de Bucarest, registrador.

Siguen las firmas de los declarantes, los testigos y el registrador. Contrariamente a la costumbre, no fue el padre quien declaró el nacimiento del hijo, sino un amigo, el empleado Avram Miltran, respetado miembro de la comunidad sefardí de Bucarest, junto a los dos testigos. Solomon Athias firmó en caracteres hebreos. Debemos concluir que Moreno Levi, padre del niño, no se encontraba en Bucarest. Es probable que se hallase en Viena, en la casa central de la compañía que representaba como viajante. La partida certifica que era ciudadano rumano y de religión judía.

El apellido se consigna en la partida como Levy o Levi.

La fecha de nacimiento es el 6 de mayo (del antiguo calendario, en el nuevo el 18) de 1889; para aquellos interesados en horóscopos, el nacimiento ocurrió a las 4.00 p.m.

Las investigaciones en el Museo Histórico de Bucarest y las comparaciones de los planos topográficos de 1900-11 parecen indicar que la casa en la que nació Moreno fue demolida poco después.

El primer comentario señala que el mito se creó después de que Moreno hubiese emigrado a los Estados Unidos. Los registros encontrados en Europa indican que Jacob Levy (Moreno) consignó siempre el verdadero lugar y fecha de su nacimiento en los documentos oficiales, por ejemplo, al inscribirse en la Universidad de Viena. Por lo que observamos que, aun conociendo los datos históricos, él sintió claramente la necesidad de crear una nueva historia al arribar a Nueva York, historia que incorpora imaginación y simbolismo a la realidad. Representa lo que Moreno denomina la verdad poética y psicodramática.

El segundo comentario que debe hacerse es que, en su libro, *The First Psychodramatic Family*, Moreno dice lo que sigue a continuación, antes de presentar la historia de su nacimiento:

Las historias que cuenta este libro se empeñan en ser psicodramática y poéticamente exactas, como existieron en la mente de las personas que intervinieron en ellas y que las contaron. No pretenden la exactitud histórica. Por ejemplo, el primer nombre de Moreno no es Johnny –inspirado en el cuento de John Appleseed– sino Jacob o Jacques. Lo mismo ocurre con otros detalles. Una biografía psicodramática difiere en este sentido de una biografía histórica analítica (*The First Psychodramatic Family* 1964:7).

El texto es claro y resulta interesante observar que no llevó en su momento a un mayor cuestionamiento sobre el manejo de Moreno de la verdad histórica.<sup>9</sup> El primer relato del libro, que aparece unas líneas debajo de la cita anterior, es precisamente la historia de su nacimiento. Para nosotros, es importante aclarar por qué Moreno creó el mito y permitió que persistiera. Podría argumentarse que Moreno quería tan sólo volver a ser joven para tener mejores probabilidades de ser admitido como inmigrante en los Esta-

<sup>9</sup> Utilizar la verdad era para Moreno base del psicodrama y la psicoterapia. Sin embargo, es importante comprender qué entendía Moreno por verdad: es evidente que él se hallaba más interesado en la interpretación subjetiva de la realidad, incluso si la embellecía, que en la realidad cruda. Moreno desarrolló un nuevo concepto: el de la *surplusrealidad*, suplemento que puede añadirse a la vida para mejorar o hacerla más aceptable para uno mismo. Esta *surplusrealidad* comprende el uso apropiado de la imaginación, la espontaneidad y la creatividad. En lo que se refiere a la verdad poética y psicodramática frente a la verdad histórica, se debe reconocer que Moreno propuso una distinción muy clara en la nota explicatoria de *The First Psychodramatic Family* (1964), antes de utilizar el concepto. Lo sorprendente es que nadie le cuestionara sobre los hechos históricos.

dos Unidos y para agradecer en América a mujeres más jóvenes. Pero, de ser así, ¿por qué eligió 1892? Creo que esta fecha en particular estaba sobredeterminada para él.

Siendo niño, Moreno recibió instrucción religiosa del rabino Bejarano, en Bucarest. Sus lecciones comenzaron en 1892, en la época de la conmemoración del 400º aniversario, tanto del éxodo judío de España, como del descubrimiento de América por Colón. Como hemos visto, ambos acontecimientos se hallaban íntimamente ligados, para muchos de los integrantes de la comunidad sefardí y especialmente para el historiador, Jaim Bejarano, director del Colegio Judío de Bucarest.<sup>10</sup>

No hay duda de que el joven Jacob fue fuertemente impresionado por las enseñanzas impartidas. El hecho de que años más tarde, en 1925, decidiera partir para América, como otro Colón, no debiera sorprendernos. Hasta tuvo un sueño sobre el tema, al que nos referiremos en un capítulo posterior. 1892 es también la fecha de nacimiento de su hermano favorito, William, figura identificatoria, pero también rival. Jacob Levy, fiel a su antecesor bíblico, pudo muy bien haber tomado prestada o haberse apropiado de la fecha de nacimiento de su hermano. La rivalidad y ambivalencia de Jacob hacia su hermano William, y viceversa, es un aspecto interesante de la dinámica de la familia.

Sumado a la historia de esta fecha, es también de primordial importancia el lugar de nacimiento de Moreno. Pueden atribuírsele diferentes significados, pero dos son llamativos. La historia del barco que venía de España en *route* a Rumania, puede verse como una *recapitulación* de cuatrocientos años de historia comunitaria y familiar. No sólo viajamos a través de las tormentas y el sufrimiento de su madre al dar a luz a su primer hijo, sino que se nos invita a compartir los padecimientos y la incertidumbre de un grupo más numeroso. Cuatrocientos años antes los antepasados de Moreno tuvieron que soportar el dolor de abandonar su país y enfrentar el desafío de un nuevo comienzo. Posteriormente, uno de los momentos más emocionantes que experimentarían Moreno sería el recibir el doctorado *honoris causa* de la Universidad de Barcelona, como si, representando a todos los judíos de la

<sup>10</sup> Véase I Semo (1944), *Bejarano*, Bucarest, Institutul de Arte Grafice.

comunidad sefardí, fuera testigo de una nueva versión de la historia y del restablecimiento de la justicia. Desde esta perspectiva, el mito de su nacimiento nos habla de su profunda identificación con los judíos sefardíes.

La historia de su nacimiento en un barco puede también transmitirnos un significado completamente diferente. El hecho de que la nave careciera de bandera le permite a Moreno pretender una nacionalidad anónima, la ausencia de pertenencia a un país definido, y lo convierte en un ciudadano del mundo. Este significado simbólico será muy importante luego para comprender su filosofía y sus teorías. La historia de su nacimiento constituye un ejemplo excelente de lo que él mismo denominó la verdad poética y psicodramática. El mito no tiene sentido para un investigador en busca de los hechos históricos, pero sí para un analista con las motivaciones de Moreno. Para entender más plenamente esto se podrían interpretar otros detalles de la historia: la ausencia del padre, real o simbólica, que le permite a Moreno reivindicar y crear una nueva dinastía; el rol de la madre, que dará apoyo a la interpretación subjetiva del niño sobre su propio nacimiento y de ahí su megalomanía; la hora del nacimiento (la aurora del Santo Sábado) que enriquecerá el rol profético de Jacob; el nombre mismo elegido para el niño, pleno de simbolismo.

El mito del nacimiento de Jacob Levy Moreno está tan lleno de significado, que uno se asombra de que se haya prestado tan poca atención al hecho de que fuera una manera simbólica de hablar y una forma muy rica de presentarnos su personalidad. Al descubrir el profesor Bratescu, de Rumania,<sup>11</sup> en 1975 la verdad histórica, muchos se escandalizaron y se sintieron engañados; muy pocos trataron de situar esa leyenda en la perspectiva del simbolismo y la *superplus-realidad*.

Para mí, la investigación de este mito, la relación entre la verdad histórica y la verdad psicodramática en Moreno, su reacción frente a enemigos y seguidores, fueron todas oportunidades para tratar de comprender la personalidad

<sup>11</sup> El profesor George Bratescu, que conoció personalmente a la hermana de Moreno, Charlotte, en Bucarest, fue advertido por ella de la imposibilidad de que Moreno hubiese nacido en 1892. Cuando el profesor Bratescu encontró, después de muchas investigaciones, la partida de nacimiento, publicó un interesante artículo en *Group Psychotherapy and Psychodrama* (1975) 28: 2-3. Pronto los historiadores y estudiosos descubrieron las discrepancias entre la fecha proclamada por Moreno y los hechos presentados por Bratescu. Muchos no comprendieron por qué Moreno había "mentado" y otros no vieron la razón para hacer un problema.

real del futuro creador del psicodrama. Moreno no mentía: utilizaba otro canal para decir la verdad, de una manera simultáneamente simbólica y conducente a gratificaciones enraizadas en la realidad, dándole por ejemplo, todas las ventajas de parecer más joven de lo que era. Es natural que esta doble forma de verdad cree problemas a los demás. Constituyó especialmente un problema para aquellos que no se atrevían a preguntar... Lo cierto es que como relator de historias ¡Moreno experimentaba un gran placer al dejar que adivinasen y se asombrasen!

\*\*\*

Jacob Levy Moreno tendría cinco hermanos y hermanas, que nacieron durante los nueve años que siguieron a su propio nacimiento.

- Rajel, mejor conocida como Vittoria o Victoria, nació el 29 de marzo de 1891, en Bucarest. Fue una *modiste* (modista), primero en Viena y luego en Nueva York. Sería una gran ayuda financiera para su madre, después de la separación de ésta de su marido. Se casó en Viena y abandonó la ciudad a la entrada de Hitler en Austria, en 1938.
- Volf-Valerian, mejor conocido como Vily o William, nació el 2 de diciembre de 1892, en Bucarest. Fue el primer Levy que emigró a los Estados Unidos. Gran admirador de su hermano Jacob, lo ayudó económicamente en Viena y más tarde en Nueva York. Es interesante notar que el nombre Volf es también el nombre utilizado por la madre como apellido.
- Scharloti, mejor conocida por Charlotte, nació el 26 de noviembre de 1893, en Bucarest. Fue el único miembro de la familia que permaneció en Europa. Se trasladó de Viena nuevamente a Bucarest, luego de su matrimonio con uno de sus primos, George Rosenfeld. Éste era hijo de Elisabetha, hermana de la madre de Charlotte, Paulina. Charlotte vivió en Bucarest hasta su muerte. Su padre, Moreno Nissim, también volvió a Bucarest, después de su separación de Paulina. Charlotte, como el resto de la familia, tuvo poco contacto con él.
- Clara, cariñosamente llamada Lala, nació el 7 de febrero de 1898. Los primeros cinco hijos nacieron en Bucarest. Clara fue la primera que nació en Viena. Emigró a los Estados Unidos, con su marido y su hija, en 1938.
- Norbert, habitualmente llamado Buby, también nació en Viena, el 10 de octubre de 1899. La historia familiar cuenta que se casó con una princesa

polaca que rehusó seguirlo a los Estados Unidos, en 1938. Norbert se estableció en Florida y volvió a contraer matrimonio.

Aquí es necesario subrayar dos puntos: la influencia de la educación francesa de la madre en los nombres dados a los hijos (por ejemplo, Jacob siempre fue llamado Jacques por la familia) y el hecho de que el apellido Levy fuera gradualmente reemplazado por Moreno. Jacob fue el primero de la familia que usó "Moreno" como apellido y todos, con la excepción de su padre y su hermana Charlotte, siguieron su ejemplo. Es importante recordar que Moreno era el primer nombre del padre. En cierta forma, al adueñarse del primer nombre de su padre, Jacob establecía una nueva dinastía.



## Notas para la biografía de Jacob Levy Moreno

DALMIRO M. BUSTOS

He creído oportuno dar una breve reseña de la biografía de J. L. Moreno y de Zerka Toeman Moreno, ya que nos ha sorprendido el gran desconocimiento que en general hay con respecto a ambos.

*Jacob Levy Moreno* nació en Bucarest el 21 de mayo de 1890. Su familia era de origen judío. Ya en cuanto a su nacimiento existen diversas versiones, la más difundida de las cuales es su nacimiento a bordo de un barco que hacía la travesía del Bósforo hacia el puerto de Constanza, en Rumania. Esta historia era contada por él mismo, pero según asegura su esposa Zerka Toeman Moreno, la realidad es que nació en Bucarest.

Cuando tenía 5 años sus padres se trasladaron a Viena. En su origen, el apellido era Morenu, pero en la época de la Inquisición se cambió por Moreno.

En Viena estudia medicina. En 1912 tiene un encuentro con Freud, el que, además de breve, será el único. Para esa época el interés de Moreno por la psicoterapia era muy leve.

Antes de recibirse de médico se dedicaba a trabajar con prostitutas junto con un periodista y un especialista en venéreas. Esto ocurre en forma casual, ya que un día, caminando por las calles de Viena, ve cómo un policía maltrata a una prostituta y la lleva presa sin razón aparente. Los sigue, investiga y comprueba que las prostitutas carecían de protección alguna; realiza las primeras “sesiones” de grupo en las cárceles de Viena (1913).

En 1917 se recibe de médico. Colabora en la revista *Daimon* junto con Kafka, Martin Buber, Wasserman, Max Scheler y otros.

En 1921 funda el Teatro de la Espontaneidad, que junto con sus experiencias con las prostitutas, sienta las bases de la psicoterapia de grupo y el psicodrama. En 1923 publica *El teatro de la espontaneidad*.

El hecho que lo lleva a emigrar a los Estados Unidos en 1925 es bastante poco conocido. Hombre múltiple, inspirado en un sueño, concibe un aparato que reproduciría el sonido y la imagen, a la manera del moderno videotape. En los Estados Unidos se interesan en el proyecto y le compran el invento, en el que trabaja desde 1925 hasta 1927. Ese año retoma su trabajo en psicodrama. Realiza primero algunas demostraciones y más tarde sigue trabajando tres veces por semana en el Carnegie Hall.

Según cita Pundik en su libro sobre Moreno, sus trabajos sobre psicoterapia de grupo son presentados ante la American Psychiatric Association, con una recepción apenas tibia. Sólo William Alonson White pronostica: “Su trabajo atraerá primero a los psicólogos sociales, luego a los sociólogos, luego a los antropólogos y, sólo después, a los psicólogos”.

De ahí en adelante sus trabajos atraen la atención de sociólogos, que crean centros de estudios sociométricos en Washington y proyectos de programas carcelarios.

En 1936 comienza a residir en Beacon, ciudad situada a orillas del río Hudson, a unos 90 kilómetros de Nueva York. Allí construye el primer teatro de psicodrama, que en un principio funciona dentro del hospital psiquiátrico.

Para ese entonces Moreno estaba casado con su primera esposa, Florence. En 1941 conoce a Zerka Toeman en ocasión de una visita de ésta a su hermana, internada en el hospital de Moreno. Zerka comienza a trabajar ayudando a Moreno, quien en 1949 se separará de Florence para casarse con ella. (En la actualidad Florence reside en Nueva York y se ha vuelto a casar.)

Del nuevo matrimonio nace un hijo: Jonathan, de 23 años de edad en la actualidad, y este casamiento cambia la vida de Moreno y el curso del movimiento psicodramático. Zerka es primero su yo auxiliar para convertirse luego en la persona que conduce el movimiento psicodramático. Ella es quien dirige las sesiones y el programa de entrenamiento, regentea las publicaciones (Beacon House), etcétera.

Personalmente conocí a Moreno en 1964 cuando lo vi muy fugazmente en el Congreso de Psicodrama de París. En esa época conocía apenas superficialmente el psicodrama. Volví a verlo en Buenos Aires en el IV Congreso Internacional de Psicodrama en 1969, ese año viajé por primera vez a Beacon. Luego he vuelto allá a razón de una vez por año, con el fin de perfeccionar mis

conocimientos sobre psicodrama. Siempre he tenido ocasión de charlar extensamente con él de diversos temas. Hace tres años le gustaba reunirse todas las noches con las personas que iban a estudiar a Beacon, charlar, contar historias sobre el psicodrama y sobre pasajes de su vida. Tremendamente expresivo, encantador, era un relator incansable. Tenía una memoria prodigiosa, recordaba en detalle no sólo datos referidos a su vida, sino que, cada vez que yo iba, me preguntaba por mi mujer y mis hijos nombrándolos por sus nombres en español y recordando algún episodio que yo le hubiera relatado.

Ya en ocasión de mi viaje en 1973 no estaba bien. Tenía momentos de ausencia, se dormía brevemente en medio de una conversación. En el que sería nuestro último encuentro, me dijo: “Yo ya pertenezco al pasado, el presente es Zerka, el futuro Jonathan”. Zerka me escribió en febrero de 1974 diciéndome que Moreno (doctor, como todos lo llamábamos) tenía un estado gripal y que desde entonces se negaba a comer. Había abandonado ya el lugar del comedor donde estaba continuamente sentado y no volvió a levantarse. Viajé a Beacon el 19 de mayo de 1974 y, cuando llegué, me encontré con que había muerto el 14, una semana antes de su cumpleaños. No se hicieron servicios fúnebres ni hubo ofrendas florales. Su cuerpo fue cremado y sus cenizas están en una pequeña urna de bronce con las palabras sobre el encuentro grabadas. La prensa mundial se hizo eco de su muerte. Muchas grandes personalidades mundiales mandaron sus condolencias. Pese a haber sido honrado con títulos honoris causa, creo que pasará aún mucho tiempo antes de que el mundo reconozca sus valores. Por el momento, son más los que toman sus aportes y los reformulan como propios que quienes prosiguen y desarrollan su obra.

*Zerka Toeman Moreno.* A los 56 años, Zerka Toeman Moreno es la continuadora de la obra de Moreno. Ha vivido los últimos años dedicada a dirigir el World Center of Psychodrama and Group Psychotherapy, el Moreno Institute –que demanda su continua atención– y la editorial Beacon House. Dudo mucho que haya otro psicodramatista con su capacidad para dirigir sesiones, ya que conoce al máximo los innumerables secretos del psicodrama.

En Beacon funciona el centro de entrenamiento para psicodramatistas. De todas partes del mundo van personas interesadas en el psicodrama, se alojan

en el edificio para residentes (la capacidad máxima es de unas 25 personas), a cuyo lado está situado el teatro de psicodrama. Los periodos de entrenamiento son de 15 días continuados, seguidos de una semana de descanso. Las sesiones de 10 a 12 horas, de 15 a 17 y de 20 a 24. Cualquier persona del grupo puede solicitar ser protagonista, eligiendo su director entre el grupo de residentes, o a Zerka (quien generalmente no está presente por las mañanas, quedando a cargo un director con experiencia). En otras ocasiones el grupo puede decidir trabajar en sociología, teórica o prácticamente, u organizar discusiones de temas que sean de interés de todos. Además de Beacon, hay otros centros de entrenamiento para psicodramatistas en California, Washington, etcétera.

La base de formación es fundamentalmente pragmática y se funda en la idea de que el psicodrama debe ser aprendido primero desde el rol de protagonista, luego, con algo más de experiencia y conocimientos teóricos, desde el de yo auxiliar y, finalmente, como director.

Zerka Toeman nació en Amsterdam, Holanda, el 13 de junio de 1917. Se educó en Holanda e Inglaterra, en el Willesden Technical College desde 1934 a 1938. Tomó contacto con el psicodrama en 1941. Desde entonces ha escrito numerosos trabajos, colaborando con Moreno en algunos de ellos y publicado sola otros. Escribió además un libro de poesías titulado *Canciones de amor a la vida*, publicado en 1971.

Capítulo II

*El pensamiento de Moreno*



*En este capítulo se pretende guiar al lector en el conocimiento de los elementos básicos y constructivos de la teoría del psicodrama, a través de la lectura directa de su obra. La selección, nada sencilla, inicia con lo que Moreno llama el principio y con una frase contundente: "El psicodrama es terapia profunda de grupo"; esta aseveración plantea al psicodrama dentro del campo clínico y al modelo psicodramático en un modelo grupal.*

*Se explica, además, el montaje teórico del escenario psicodramático, con sus elementos, conceptos e instrumentos esenciales: drama, espontaneidad, encuentro, et-  
cétera. La presentación de los cinco instrumentos psicodramáticos y las fases de una sesión. Es, en las dos primeras partes, el énfasis en el qué y en el cómo del psicodrama. En la parte última el autor se detiene en el para qué; precisamente para lograr un encuentro y una relación más profunda con la propia existencia en la que todos tenemos acceso.*

## Psicodrama

*JACOB L. MORENO*

### **El principio**

El psicodrama es terapia profunda de grupo. Empieza donde termina la psicoterapia de grupo y la amplía para hacerla más efectiva. El objetivo del grupo terapéutico de reunir a sus miembros en una sociedad en miniatura, es claro y evidente. Pero si se quiere alcanzar ese objetivo habrá que añadir otros métodos al análisis o la entrevista médica. La tarea consiste en trascender la esfera de la abreacción y la discusión y configurar experiencias tanto internas como externas. No basta que en la sesión de grupo entremos a considerar, en forma universalmente válida, las ideologías individuales y las comunes. Hemos de ordenar las afirmaciones de los pacientes, hacer que los sentimientos y pensamientos del grupo tengan un contenido y se dirijan directamente hacia miembros concretos del grupo.

En el curso de sesiones de grupo típicas, verbales e interactivas, sucede con frecuencia que un miembro del grupo vive su problema con tal intensidad que las palabras resultan insuficientes. Este miembro siente la necesidad de vivir la situación, construir un episodio y a menudo estructurarlo cuidadosamente, más de lo que permitiría el mundo externo real fuera de la sesión. El problema que tiene un individuo es compartido frecuentemente por los otros miembros del grupo. El individuo se convierte así en un representante en acción. En tales momentos el grupo le deja espontáneamente sitio, porque lo primero que necesita es “espacio” para moverse y desplegarse. Se dirige al centro o delante del grupo, de tal manera que pueda comunicarse con todos.

Uno u otro de los miembros del grupo se sentirá complicado como antagonista y entrará en escena para interpretar a su vez un papel.

Ésta es la *transformación* natural y espontánea de una sesión de psicoterapia de grupo en un psicodrama. Los terapeutas de grupo autócratas pueden intentar detener esta evolución. En ocasiones hasta serán apoyados por el miedo del grupo a toda acción espontánea y a que se ponga al descubierto su dinamismo profundo. Pero la historia de los últimos 20 años ha mostrado que la evolución no puede ser ya detenida. En el curso del tiempo se ha hecho evidente que la realización del impulso hacia la acción no puede abandonarse al azar, y que no debe uno contentarse con interminables discusiones. La erección de una plataforma o un escenario en un local o el reservar un determinado ruedo para la producción dieron la consagración oficial a esta praxis tan tímidamente aceptada. El grupo “supo” entonces, que este sitio podía ser utilizado para la producción cuando los pacientes sintieran el impulso de expresar dramáticamente sus sentimientos. El escenario psicodramático *no está fuera del grupo, sino en él*.

Cuando se trató de curar a un solo individuo, podía reducirse el proceso terapéutico a un diálogo entre dos personas que se encontraban una frente a otra. El mundo podía dejarse fuera. Pero desde el momento en que el grupo entró en tratamiento, el mundo entero, con sus angustias y sus valores, tuvo que convertirse en parte de la situación terapéutica. Mientras tratamos al individuo con métodos individuales, podíamos dejarle a él que probase en la realidad exterior el éxito del tratamiento. Pero desde el momento en que introdujimos al mundo entero en la situación terapéutica, nos fue posible comprobar el ajustamiento de conducta del paciente a las exigencias del mando, dentro del marco de la propia terapia. Los problemas de la sociedad humana tanto como el problema del individuo –la representación de relaciones humanas–, el amor, el matrimonio, la enfermedad y la muerte, la guerra y la paz, que constituyen *grosso modo* la imagen del mundo, pueden ser ahora representadas en miniatura, en una “microrrealidad” dentro del marco del grupo.



## Instrumentos

Drama es una palabra griega que significa “acción” (o algo que sucede).

Psicodrama puede, por consiguiente, definirse como aquel método que sondea a fondo la verdad del alma mediante la acción. La catarsis que provoca es, por eso mismo, una “catarsis de acción”.

El método psicodramático se sirve principalmente de cinco distintos medios: el *escenario*, el *protagonista* (palabra griega para designar al primer actor, al representante principal en la tragedia griega –en el psicodrama también se designa como protagonista al sujeto que desempeña un papel o a un paciente), el *director terapéutico* (brevemente director, terapeuta o médico), el equipo de las fuerzas terapéuticas auxiliares o “*egos auxiliares*” (la palabra habitual en la literatura norteamericana es *auxiliar y ego*) y el *público*.

El *primer* instrumento es el escenario. Rodea a los pacientes con un espacio vital multidimensional y extraordinariamente móvil. El espacio vital en la realidad es a veces estrecho y constrictivo. En escena el paciente puede volver a encontrarse a sí mismo, sea liberándose de una opresión insostenible o experimentando la libertad de expresarse y vivenciar. El escenario es una ampliación de la vida que rebasa los límites impuestos en la vida real. Realidad y fantasía ya no están allí en contradicción, sino que se convierten en funciones dentro de una esfera más amplia, la esfera del mundo psicodramático de objetos, personas y acontecimientos. Aquí el padre de Hamlet es tan real y tiene tanto derecho a la existencia como el propio Hamlet. Las ilusiones de los sentidos y las alucinaciones cobran forma mediante su encarnación en el escenario y equivalen a percepciones sensoriales normales. El escenario es proyectado de acuerdo con las necesidades terapéuticas. Sus formas y esferas señalan en dirección vertical, invitan a la distensión y permiten movilidad y elasticidad en la acción.

El *segundo* instrumento es el protagonista. Se le pide que se represente a sí mismo en escena, que dibuje su propio mundo. Se le dice que tenga a bien ser él mismo y no un actor, mientras al actor se le exige que sacrifique su propio yo al papel que le ha prescrito el dramaturgo. Cuando el paciente ha logrado enardecerse con esta tarea, resulta para él relativamente fácil dar cuenta de su vida interior, puesto que él mismo es su suprema autoridad. Debe actuar

libremente, como se le ocurra, y por eso debe dejársele plena libertad de expresión—justamente la espontaneidad. Le sigue en importancia la representación concreta de sus experiencias. La palabra, trascendiéndose a sí misma, se integra a la acción. Hay diversos contenidos representables a través de un papel: representación de símbolos o de un pasado, actuación viva de un problema actual especialmente angustioso o traslación de sí mismo al futuro.

Es importante también la “integración”. En los *test* de proyección y de inteligencia, así como en el curso de la psicoterapia individual, aparece como deseable que el paciente mantenga un mínimo de relaciones con otras personas y objetos. En la situación psicodramática, en cambio, no sólo es posible, sino que se espera un *maximum* de relaciones con hombres y cosas. No se teme que tomen parte en la actuación común; al contrario, se les estimula a hacerlo.

Hay que resaltar, además, el principio de la concretización. Al paciente no sólo se le coloca en situación de encontrarse con partes de su propio yo, sino con todas las otras personas que desempeñan un papel en sus conflictos psíquicos. Estas personas pueden ser reales o ilusorias. El “examen de la realidad”—en otras terapias sólo una palabra—se verifica aquí en escena. Se ayuda al sujeto a “calentarse”<sup>1</sup> con la representación psicodramática mediante diversos métodos. Mencionemos sólo algunos de ellos: autorrepresentación, monólogo, proyección, introducción de resistencias, cambio de papeles, doble, métodos de espejo, mundo auxiliar, realización y facilitación mediante medicamentos. El objetivo de los distintos métodos no es transformar al paciente en un actor, sino moverse a ser en escena lo que es, pero más profunda y claramente que como lo manifiesta en la vida real.

El *tercer* instrumento es el director. Tiene tres funciones: la de director de escena, la de terapeuta y la de analista. Como director de escena tiene que estar preparado para captar toda indicación que ofrezca el sujeto e *integrarla* en la acción dramática, identificar la representación con la vida del sujeto y no dejar que pierda jamás el contacto con el público. Como terapeuta puede a veces “atacar” al paciente, así como le está también permitido bromear y reír con él; a veces puede permanecer de tal modo pasivo que la sesión parezca dirigida por el paciente. Como analista puede completar sus opiniones con

<sup>1</sup> Introducción en la literatura norteamericana sobre el psicodrama por Moreno con el nombre “warming up”.

las de los terapeutas auxiliares o con las respuestas del público, del marido, de los hijos, de los amigos o de los vecinos.

El *cuarto* instrumento es el “ego auxiliar”. A estos “egos auxiliares” o actores terapéuticos les corresponde una doble significación. Con sus explicaciones y tratamientos constituyen un refuerzo para el director de grupo. Pero también son muy importantes para el paciente, al representar personas reales o simbólicas del ámbito vital de éste. La función del “ego auxiliar” es triple: la de un actor, representando un papel que el paciente desea o necesita; la de auxiliar terapéutico, que dirige al sujeto y la función de observador social.

El *quinto* instrumento es el público. El público llena un doble objetivo. Puede ayudar al paciente o puede convertirse él mismo en paciente. Al ayudar al paciente se convierte en caja de resonancia de la opinión pública. Las reacciones y observaciones del público a propósito de los acontecimientos son tan improvisadas como las del paciente. Cuanto más aislado está el paciente—por ejemplo cuando su drama en escena está lleno de ideas delirantes y alucinadoras— tanto más importante resultará para él la presencia de un grupo que está dispuesto a prestarle su reconocimiento y su comprensión. Si el público es ayudado por el protagonista, de tal manera que se convierte él mismo en paciente, la situación cambia: el público se ve representado en escena en uno de sus “síndromes colectivos”.

La escena abre a la sesión psicodramática el camino para la investigación y la terapia vivas, para el *test* y el entrenamiento de papeles, para los *tests* y la discusión de situaciones, la participación del público, en cambio, constituye el presupuesto de las formas más conocidas de psicoterapia de grupo como la lección, la discusión, el análisis y la proyección de películas. La psicoterapia de grupo exige como presupuesto fundamental conocimientos profundos sobre las relaciones humanas, lo que se conoce con el nombre de “sociometría”. En la “sociometría” y su patología se tratan no sólo las estructuras anómalas de grupo (diagnóstico y pronóstico, profilaxis) sino también las desviaciones de conducta del grupo.

Después de haber descrito los cinco instrumentos fundamentales necesarios para una sesión psicodramática, podemos preguntarnos: ¿Qué valor psicoterapéutico tiene el método psicodramático? Nos limitaremos a describir un solo fenómeno, el de la *catarsis integradora*.

También nosotros empezamos con el drama, cuyo efecto fue visto por Aristóteles en la “catarsis” (purificación), pero nosotros la volvimos al revés. En lugar de contentarnos con la catarsis de los espectadores, empezamos con la catarsis del protagonista.

Puesto que es propio de toda actividad humana el implicar en algún grado una catarsis, habrá que determinar en qué consiste la catarsis, en qué se distingue, por ejemplo, de la felicidad, de la satisfacción, de la abreacción, etcétera, si hay una fuente de catarsis superior a otra y si hay algún elemento común a todas las formas de catarsis. De ahí mi propósito de definir la catarsis de tal manera que todo influjo manifiestamente capaz de producir un efecto purificador, pueda ser considerado como parte de un principio único. Descubrir ese principio común que provoca la catarsis en la *espontaneidad creadora*; en razón de su universalidad y de su naturaleza primaria incluye todas las otras expresiones troqueladas (psíquico, somático, consciente, inconsciente, etc.). En esta corriente de la acción general desembocan todos los pequeños afluentes de las catarsis particulares.

El tratamiento del grupo es una importante alternativa respecto al tratamiento del individuo particular y aislado. Cuando el grupo como unidad aparece en escena representado en la sesión psicodramática por sus propios intérpretes, nos da la clave de los motivos de su eficacia terapéutica. En el principio del drama griego era el grupo, el coro. Tespis introdujo al *primer actor*, extrajo un representante del coro y lo puso en el escenario. Esquilo seleccionó otro segundo representante del coro e introdujo con ello al *segundo actor*. El psicodrama pone en escena al alma y sus problemas. La estructura social de la psique individual proviene originariamente del grupo. En una transformación en escena, personificada por los “egos” terapéuticos, sus problemas son vividos de nuevo por el grupo en el curso de cada sesión en forma de psicodrama. Lo que en escena parece más sorprendente y dramático, aparece a los propios participantes después de una cuidadosa representación como algo conocido y familiar, como su propio ser. El psicodrama les muestra su propia identidad, su “yo” como en un espejo.

## Dinámica de la terapia psicodramática

Desde el punto de vista del psicodrama el mundo psiquiátrico puede distribuirse en tres regiones: psiquiatría “*de confesión*”, psiquiatría *shakespeariana* y psiquiatría *maquiavélica*. Una ilustración de la psiquiatría de *confesión* es el psicoanálisis; de la *shakespeariana*, el psicodrama, que cura e investiga la verdad por medio de métodos dramáticos. La llama *shakespeariana* porque Shakespeare ha contribuido más que ningún otro, si no a la forma, sí al contenido de esta terapia. Ilustraciones de la psiquiatría *maquiavélica* son la terapia de *shock* eléctrico o insulínico y la lobotomía. Y apelamos a Maquiavelo, porque él ha propiciado el empleo de los métodos más crueles en el tratamiento de las relaciones humanas. El fin justifica los medios.

El psicodrama está en una posición estratégica entre estas tres categorías, porque logra una síntesis de los tres métodos. Después de un tratamiento exitoso de su enfermedad corporal y psíquica el paciente debe siempre integrarse en el curso de la vida, en un mundo de circunstancias y límites desconocidos, lleno de incertidumbres, un mundo en trance de cambio constante, lleno de personas y objetos extraños. Después de haber conseguido una cierta salud somática y psíquica, el paciente tiene que dar un paso más y decisivo: tiene que “entrar en la vida” y tomar parte en ella. Éste es el objetivo del psicodrama y los métodos emparentados con él: equiparar al paciente con los conocimientos y habilidades necesarias para llevar una vida apropiada y productiva.

Históricamente el psicodrama surgió a partir del juego.\* El juego ha existido siempre; es más antiguo que la humanidad; ha acompañado la vida del organismo como uno de sus derroches, prefigurando el crecimiento y la evolución. Dentro de nuestra cultura han sido Rousseau, Pestalozzi y Fröbel los que han llamado nuestra atención sobre el valor educativo del juego. Pero surgió una nueva visión del juego cuando, en los años que precedieron al estallido de la primera Guerra Mundial, empezamos a jugar con niños en los jardines y las calles de Viena: el juego como principio de la autocuración y de la terapia de grupo, como una forma primigenia de vivencia; juego no sólo

\* Conviene aquí señalar la amplitud de significado de la palabra *Spiel*, que al propio tiempo expresa juego y representación dramática.

corno epifenómeno que acompaña y refuerza los fines biológicos, sino como fenómeno *sui generis*, como factor positivo ligado a la espontaneidad y la creatividad. Poco a poco liberamos al juego de sus vinculaciones metafísicas, metabiológicas y metapsicológicas e hicimos de él un principio metodológico y sistemático. Todo esto ha hecho del juego una nueva unidad universal. Él nos condujo al “teatro de improvisación” y después al teatro terapéutico, que alcanzó su culminación en el intercambio de papeles, el psicodrama y el sociodrama de nuestros días.

La apertura del primer teatro terapéutico, el teatro de improvisación en Viena en 1921, significó un triunfo del principio del juego. Dos años después mi libro *Das Stegreiftheater* anunciaba el paso de la psicoterapia del diván psicoanalítico al escenario psicodramático.

El diván de Procusto se transformó en un escenario multidimensional, creando espacio y libertad para la espontaneidad, libertad para el cuerpo y para el contacto físico, libertad de movimientos, de acción y de actuación en conjunto. Las asociaciones libres de Freud fueron sustituidas por la creación psicodramática y por la participación del público, por la dinámica de la acción y por la dinámica de los grupos y masas. A través de estas modificaciones en la investigación y el manejo terapéutico, la estructura del sistema psicoanalítico –sexualidad, inconsciente, transferencia, resistencia y sublimación– fue sustituido por un sistema psicodramático –creatividad y espontaneidad, tele, interacción y papel. Estas transformaciones en los medios, la forma y el concepto superaban, ciertamente, pero no abolían las partes provechosas del psicoanálisis. El diván sigue estando en y sobre la escena y en todas sus dimensiones, vertical, horizontal y de profundidad. La sexualidad sigue presente en la espontaneidad, el inconsciente en la creatividad del paciente, la transferencia en el tele. Pero hay conceptos como el de “creatividad espontánea” para los que no encontramos paralelo en el psicoanálisis o sólo uno insuficiente: “la sublimación”; y hay otro, el de “papel”, que se ha vuelto imprescindible en la teoría psicodramática.

La cuestión de la dinámica en el psicodrama es ocasión frecuente de malentendidos. El camino del psicoanálisis es el de aprovechar la transferencia del paciente utilizando su resistencia. El camino del psicodrama es otro y más complicado, merced a los nuevos elementos que entran en juego en la

situación. También aquí existe la relación con el terapeuta, pero la relación es mucho más realista, a menudo adopta el carácter de una lucha entre el terapeuta y el paciente. El paciente se siente frecuentemente amenazado porque el terapeuta exige demasiado de él; el director terapéutico no sólo quiere de él que “hable” libremente, sino que represente todo su conflicto interno con la acción y la palabra, y no sólo el suyo, sino el de las personas que le son más cercanas y cuyos secretos no quisiera él revelar. De ahí que él intente defenderse, como contra un ataque. El terapeuta psicodramático, por otra parte, no es, como el psicoanalista, el oyente tranquilo y pasivo; tiene que luchar para promover la productividad del paciente. De ahí que la transferencia empiece a veces por parte de él y sea poderosa, como la de un hombre que ama a una mujer y toma la iniciativa. El terapeuta y el paciente se estimulan recíprocamente. Es un auténtico encuentro, una lucha de espíritus. El director intenta mover al paciente a que represente un problema que le desasosiega en la actualidad, pero el paciente puede oponer resistencia. En muchos casos la resistencia a representar su psicodrama es muy pequeña. Desde el momento en que el paciente comprende en qué medida es él mismo el creador de la representación y su director, se siente más inclinado a colaborar. Con todo, es más importante aún que comprenda que su colaboración y el vivir plenamente sus ideas enfermizas tienen una influencia directa con el proceso de curación. La lucha entre el terapeuta y el paciente en la situación psicodramática es extraordinariamente real. Cada uno de ellos tiene que extraer de sus provisiones de espontaneidad y astucia lo necesario para la lucha, de tal manera que las tendencias transferenciales entre paciente y terapeuta pasan a un segundo plano o se reducen. Los factores positivos que constituyen las relaciones e interacciones en la realidad de la vida, la creatividad, la espontaneidad, la productividad y la facultad de desempeñar papeles plenamente, las reemplazan.

Una sesión tiene habitualmente *tres* fases: 1. La preparación, el “relajamiento” y el “calentamiento” (*warming up*) del grupo, el hallazgo de un problema común y de un protagonista adecuado. 2. La propia representación. 3. La participación terapéutica del grupo. El terapeuta, una vez que se ha esforzado en que el grupo y el protagonista den principio a la asociación, se retira de la escena, se convierte en un observador pasivo y no toma ya parte

en la representación. Ha terminado la primera fase y comienza la segunda, el drama. Desde el punto de vista del paciente el objeto de su transferencia, el terapeuta, ha sido arrojado fuera de la situación. El “retiro” del director da al paciente la sensación de haber ganado la partida. En realidad, sin embargo, al retirarse el terapeuta no hace sino preparar estratégicamente el gran combate. Para satisfacción del paciente entran en escena, mediante la interpretación de papeles de los “egos auxiliares”, otras personas que le son más próximas, como su mujer o su madre o personificaciones de sus fantasías o alucinaciones. Las conoce mejor que a ese extraño, el terapeuta-director. Cuanto más hacen aquéllas su aparición, tanto más lo olvida; y el terapeuta *quiere* que se le olvide, al menos en esta fase del psicodrama. La dinámica de este olvido es fácil de explicar. No se debe sólo a que el terapeuta jefe abandone la escena; es que entran en juego los terapeutas auxiliares respecto de los cuales el paciente despliega relaciones mucho más importantes para él: ellos encarnan figuras y símbolos de su propio mundo. Mientras el paciente toma parte en la representación y se enardece con estas figuras y símbolos, logra una enorme satisfacción, mucho mayor que la que jamás pudo experimentar; en el curso de su enfermedad ha dedicado una gran cantidad de energía propia a las imágenes oníricas de su padre, su madre, su mujer y sus hijos, así como a ciertas imágenes que llevan en su interior una existencia propia: sus fantasías y alucinaciones. Gastó en ellas una gran parte de su espontaneidad, su fuerza y su productividad. Le han despojado de su riqueza; se ha vuelto pobre, débil y enfermo. Y ahora el psicodrama, como una gracia de Dios, le devuelve todo lo que él había vinculado a las creaciones enajenadas de su espíritu. Su padre, su madre, su amada, su delirio y sus alucinaciones y las energías que él había ligado enfermizamente a ellas le son devueltas por el hecho de que puede realmente “vivir” el papel de su padre, su patrono, su amigo o su enemigo; en el intercambio de papeles con ellos se entera de muchas cosas de ellos, que la vida no pudo indicarle. Pero cuando encarna las personas de sus alucinaciones, no sólo pierden éstas su poder y su magia sobre él, sino que recobra sus fuerzas para sí mismo. Su propio Yo tiene oportunidad de encontrarse y volver a ordenarse, recomponer los elementos que fuerzas malévolas habían disociado, integrarlos en un todo y lograr así un sentimiento de poderío y alivio, una *catarsis de la integración*, una



purificación mediante el complemento. Se puede muy bien decir, que el psicodrama proporciona al paciente una experiencia nueva y más amplia de la realidad, de una “realidad de sobreabundancia” pluridimensional, conquista que, al menos en parte, compensa los sacrificios que le ocasionó su elaboración a través de la producción psicodramática.

Pero esta segunda fase del psicodrama va siendo sustituida paulatinamente por una tercera. Ahora toma la dirección de la representación el drama de grupo, el público. El terapeuta desapareció de la escena al final de la primera fase, ahora en cambio desaparece el teatro entero, la representación misma con sus “egos auxiliares”, esos colaboradores y espíritus buenos que habían ayudado al protagonista paciente a conquistar un nuevo sentimiento de unidad, poder y claridad. El paciente se encuentra ahora dividido en sí mismo; por una parte siente que los “egos auxiliares” se hayan marchado; por otra parte se siente engañado y colérico, porque al parecer él es el único que ha ofrecido el sacrificio de desnudarse interiormente ante los otros, sacrificio cuya justificación no reconoce plenamente. Ahora empieza a darse cuenta dinámicamente de la presencia del grupo en el auditorio. En el curso de la representación olvidó su existencia, pero ahora vuelve a verlos, uno tras otro, amigos y extraños. Ha descubierto sus más profundos secretos ante los otros y sus sentimientos de vergüenza y culpabilidad alcanzan el punto máximo.

Entra en juego una tercera variación en el equilibrio de fuerzas. Mientras se enardecía para representar sus problemas, el paciente enardecía al público para que se identificase con él. Él entra en contacto directo con los espectadores y miembros del grupo, y éstos entran en contacto directo entre sí. Comienza la parte de la sesión que corresponde a la psicoterapia de grupo. Los miembros del grupo comienzan uno tras otro a comunicarse sus sentimientos y sus propias experiencias de conflictos análogos. Los pacientes consiguen así una nueva especie de catarsis, una “catarsis de grupo”; el protagonista ha dado amor y ahora recibe amor en correspondencia. Los miembros del grupo comparten con él sus preocupaciones, del mismo modo que él ha compartido con ellos las suyas y poco a poco la catarsis se apodera de todos los presentes. Pero el proceso de clarificación no transcurre sin conflictos; no es raro que aparezcan críticas y hostilidad, especialmente contra el terapeuta. El grupo entero está sublevado; es necesario todo el arte del médico para encontrar una solución.

La descripción no sería completa si no mencionáramos brevemente el papel desempeñado por el director y los egos auxiliares durante la representación. Puesto que este punto encierra muchos aspectos, me reduciré aquí a tratar de su papel en el tratamiento de psicóticos. El psicodrama ha obtenido justamente en el tratamiento de pacientes psicóticos asombrosos resultados mediante una especie de “catarsis amorosa”, catarsis surgida del encuentro con personas que sufren análogo mal.

El principio teórico vigente aquí es que el terapeuta y sus asistentes actúen directamente al nivel de la espontaneidad de los pacientes y en su mundo; evidentemente es aquí irrelevante el que se llame “inconsciente” a la “espontaneidad” del paciente. Lo importante es que el paciente descubra realmente la región de objetos y personas que llenan su mundo psicótico, siendo indiferente cuán confusa y fragmentariamente los experimente. El director psicodramático no se contenta, como el psicoanalista, con observar al paciente y traducir su comportamiento simbólico en un lenguaje comprensible y científico, sino que, mitad participante y mitad observador se adentra con sus egos auxiliares en el mundo psicótico del paciente. Habla con él en el lenguaje psicótico de signos y gestos, palabras y acciones, tal como el paciente se lo propone. Naturalmente es ésta una praxis psiquiátrica peligrosa.

El psicodrama no exige una escenificación teatral –malentendido frecuente–; se realiza *in situ*, esto es, donde quiera que se encuentre el paciente. Es por decirlo así, un proceso terapéutico natural o real. Según la teoría psicodramática, el lenguaje gramatical, organizado, con sus símbolos comunes, ricos en significación, no es suficiente para penetrar en las capas más antiguas del desarrollo psíquico. La teoría psicodramática supone que las partes “mudas” de la psique desempeñan un gran papel en el desarrollo de las neurosis y psicosis. De ahí que en el tratamiento de *psicosis* sea una importante introducción al trabajo psicodramático el establecimiento de un contacto corporal con el paciente, una comunicación motora y táctil siempre que se pueda, contacto, caricias, abrazos, participación en actividades mudas como el comer, andar u otras actividades psíquicamente condicionadas. El contacto corporal, la terapia y el entrenamiento corporales constituyen una parte esencial de la situación psicodramática. *De ahí que el psicodrama haya desarrollado un sistema cuidadosamente elaborado de métodos mediante los*

*cuales el director terapéutico y los egos auxiliares se adentran en el mundo del paciente, al que tratan de poblar con imágenes muy familiares, que tienen la ventaja de no ser enteramente ilusorias ni totalmente reales, sino mitad inventadas y mitad reales.* Estos egos auxiliares, ciertamente son hombres reales, pero penetran en la psique del hombre fracasado como un hada buena con su varita mágica. A la manera de duendes buenos y malos sacuden y espolean al paciente unas veces y lo sorprenden y consuelan otras. Él se encuentra como preso en un lazo, en un mundo mitad real, mitad irreal. Se ve a sí mismo actuar, se oye hablar a sí mismo, pero sus acciones y pensamientos, sus sentimientos y percepciones no provienen de él, vienen sorprendentemente de otra persona, del director terapeuta, o de otros individuos, los egos auxiliares, los dobles, las imágenes virtuales de su espíritu.

### **Espontaneidad y creatividad**

La *elección*, la *percepción* y el *papel* deben funcionar “espontáneamente” para corresponder a las exigencias de la situación presente, en continuo cambio. La introducción del concepto de espontaneidad es un paso importante dentro de un sistema sociométrico. Espontaneidad (del latín *sua sponte*: desde dentro) es la respuesta adecuada a una nueva situación o la nueva respuesta a una situación antigua. Mediante el “test de espontaneidad” se puede observar y medir el grado de *adecuación* y el grado de *novedad*. La novedad de la conducta no es de hecho una prueba de espontaneidad, como tampoco la adecuación de la conducta es un testimonio de espontaneidad. La novedad en el comportamiento psicótico, por ejemplo, puede alcanzar un grado tal de incoherencia que el protagonista sea incapaz de resolver un problema concreto, como puede ser el cortar un trozo de pan. En tales casos hablamos de espontaneidad patológica. Por otra parte la adecuación de la conducta puede carecer a tal grado de elementos nuevos que el comportamiento del paciente se vuelva rígido y automático, convirtiéndose en una conserva cultural. La espontaneidad como la inteligencia o la memoria pertenecen a una ciencia del comportamiento y sólo en ella pueden ser observadas y medidas directamente.

La espontaneidad actúa en el presente, aquí y ahora. Está estratégicamente ligada a los opuestos polares “automatismo-reflexión” y “productividad-creatividad”. En su evolución es probablemente más antigua que la sexualidad, la memoria o la inteligencia. Aunque desde un punto de vista universal y evolutivo sea la más antigua, es la fuerza que se ha desarrollado más débilmente en el hombre y frecuentemente las instituciones culturales la inhiben y desalientan. Una gran parte de la socio y psicopatología humana puede ser atribuida a un desarrollo insuficiente de la espontaneidad. El *ejercicio de la espontaneidad* es por esto una importante disciplina que debería ser promovida por todos los educadores y terapeutas en nuestras instituciones. Su tarea es despertar y aumentar la espontaneidad de sus discípulos y pacientes.

## ¿Qué es el psicodrama?

GIOVANNI BORIA

El psicodrama se realiza, en su forma típica, al interior de un grupo. Cada participante elige el tiempo en el cual se siente listo para ser protagonista, y será aquel que representará su psicodrama, guiado por el director y ayudado por algún miembro del grupo (yo auxiliar). Durante el desarrollo del psicodrama él es el centro de atención de todo, sea cual sea el problema que se está explorando. Corresponde a él decidir la profundidad, la duración y la amplitud de esta exploración.

La modalidad con la cual se desarrolla el psicodrama es la improvisación espontánea; la finalidad es que el protagonista logre la catarsis y la comprensión de su propia realidad emotiva.

La diferencia básica entre esta forma de psicoterapia y la modalidad verbal consiste en el hecho de que el psicodrama está estructurado de tal modo que ofrece al individuo un medio a través del cual re-experimenta en el momento presente (*hic et nunc* - aquí y ahora) la necesidad psicológica central de su vida. En vez de hablar, el protagonista es ayudado a sumergirse en su realidad emotiva retomando sus experiencias que pueden referirse al pasado, presente o perspectiva futura. En esto consiste la verdadera fuerza del psicodrama: la catarsis emotiva es la toma de conciencia que se realiza en la experiencia psicodramática la cual puede ser totalmente inmediata e intensa de determinadas modificaciones duraderas en él, durante el modo de funcionamiento del aparato psíquico.

Un aspecto importante del psicodrama, es que van de la mano el protagonista, que desarrolla su representación y el grupo que está presente (audiencia), desarrollando su propia vivencia. La intimidad y la confianza que se

crea permite un contexto seguro al interior del cual se encuentran condiciones favorables a posteriores exploraciones de sentimientos interpersonales.

Durante algunas sesiones psicodramáticas se corre el riesgo de realizar un psicodrama meramente artístico y no un instrumento terapéutico. Hay momentos preciosos en los cuales una persona reconoce la resonancia del propio conflicto interno, del propio dolor, de la propia alegría con el drama que el protagonista va representando. Hay momentos llenos de tensión en el cual todo el grupo, sin hablar, se da cuenta de sus arquetipos míticos básicos de la experiencia humana y las conexiones principales con aquello que significa ser una persona, que se vuelve repentinamente visible y concreta delante de sí. En ese momento el psicodrama es satisfactorio y original, antigua función del drama: la cura es la elevación del espíritu humano.

[trad. CPR]

## Las raíces del psicodrama

JACOB L. MORENO

Con un estilo inimitable y con un profundo conocimiento de los grandes filósofos españoles: Unamuno y Cervantes, Sarro ha dado a los psicodramatistas una gran lección de profundidad. En su exposición “La esencia del psicodrama” presenta bajo la forma de la dialéctica hegeliana –tesis-antítesis-síntesis– la afirmación-negación y reafirmación del psicodrama. Un breve comentario, en gran parte autobiográfico, puede integrar también la síntesis.

### I. Psicodrama y psicoanálisis

En la época de mi encuentro con Freud (1912), yo me oponía al psicoanálisis. lo rechazaba porque había reemplazado el misterio de la existencia por un esquema de transacciones irreales que prometía al paciente su autorrealización, pero que en realidad lo privaba de encontrar su esencia en la vida misma. Por lo tanto, propuse reemplazar al psicoanálisis por el psicodrama.

### II. El psicodrama y el teatro

Contrariamente a lo que se piensa en la actualidad, el psicodrama no tuvo un origen teatral. La influencia teatral llegó más tarde y fue más bien negativa. Me enseñó lo que no debía hacer. En realidad, cuando el psicodrama entró en escena en 1911, se oponía tanto al teatro legítimo como a la *Commedia del'*

*Arte*. Probablemente constituyó el rechazo más radical al teatro desde Sócrates y Platón. Las razones filosóficas eran, en parte al menos, similares. De acuerdo con estos dos ilustres filósofos griegos, la realidad de la vida cotidiana es en sí misma una pobre imitación de la vida superior de los dioses inmortales. El teatro es, por lo tanto, una “imitación de otra imitación”, una alienación de la vida más que un elemento de inspiración y liberación.

Algunas religiones del Cercano Oriente también rechazaban el teatro. Creían que servía para halagar a las masas y ayudarlas a escapar de las responsabilidades éticas de la vida; que era una expresión de Satanás, una invención del diablo. Karl Marx sostenía que la religión era el “opio de los pueblos”. Con mayor razón podría decirse que el “teatro” es el opio de los pueblos. En este contexto tiene especial significado considerar el hecho de que los antiguos hebreos no tenían teatro porque chocaba con su concepto religioso y ético de la vida y que los griegos de la clase superior, como Platón y Sócrates, rechazaban el teatro como algo que, parecido al circo, sólo era digno de la turba y se hallaba muy por debajo del filósofo.

¿En qué se asemeja el psicodrama al teatro y en qué difiere? Sarro lo dice claramente: “La dimensión esencial del psicodrama está en nuestro juicio sobre el principio de la mimesis”.<sup>1</sup> Sin embargo, más tarde se refiere a mi concepto de encuentro: “El encuentro no se produce en una situación artificial... Cuando dos seres coinciden en un encuentro, alcanzan la mayor verdad de sus vidas.”

¿Qué es el encuentro? La dimensión esencial del encuentro es el principio de la antimimesis. El resultado es que el psicodrama se halla en un movimiento dialéctico entre la mimesis y la antimimesis. Las dos son los puntos extremos, los opuestos. Cuanto más se conforma el psicodrama con el teatro, más mimesis es; cuanto más se conforma con el encuentro más antimimesis será. Durante los últimos cincuenta años, el psicodrama ha navegado entre estos extremos, pero se inclina hacia el encuentro como guía rectora.

Este dilema del encuentro *versus* el teatro está implícito en mi “Godhead as Actor” (1911 y 1919).<sup>2</sup> Allí entro a un teatro para interrumpir la acción y

<sup>1</sup> Véase R. Sarro, *Presidential Address*.

<sup>2</sup> Véase la revista *Daimon*, vol. II, Viena, 1929. (Copia original en la Biblioteca del Congreso, Washington DC.) También en: *Psychodrama*, vol. I, Beacon, NY, Beacon House, 1945 (3ª edición, 1964), pp. 21-25. [*Psychodrama*, Buenos Aires, Ediciones Hormé, 1961.]



enfrentar al actor principal con el hecho de que él no es en realidad Zaratustra, el papel que está representando, sino un hombrecito, Carl Meyer, y que el drama de Carl Meyer le es pertinente y no el de Zaratustra. Era un insulto a éste, un gran profeta, que Carl Meyer lo representará de esa manera distorsionada. Era también un insulto al mismo Carl Meyer, que tenía un psicodrama propio para ofrecer pero lo negaba actuando el rol de Zaratustra. Era una ofensa al sagrado principio de *identidad*. Los actores abandonaron sus roles teatrales, los espectadores abandonaron sus roles de observadores pasivos. Tanto el actor como el espectador fueron llevados a sus propios *selves*. Al finalizar mi ataque, el auditorio estaba vacío. Yo había llevado al teatro a su final lógico. El motivo de mi intervención activa en contra de la representación teatral tenía connotaciones enteramente diferentes de la actitud filosófica de Platón. Mi preocupación *concreta* era el hombre, Carl Meyer, quien al asumir la identidad de un ausente reducía la propia. Así, por implicación, mi preocupación era la identidad de todo hombre.

Yo deseaba establecer un encuentro con su *self real*, su Tú, no con su sombra. Yo deseaba también que Carl Meyer tuviese un encuentro conmigo, no con mi sombra. Sería un *rapport* existencialista, *in acto e in situ*, no en los libros. No era el mío sólo un rechazo platónico del teatro y el actor, sin consecuencias terapéuticas. Mi confrontación con el hombre escondido detrás de la máscara teatral estaba destinada a ser el comienzo de una nueva forma de comunicación, el encuentro.<sup>3</sup>

“Encuentro” es una traducción aproximada de la palabra germana *Begegnung*. En realidad *Begegnung* es de difícil traducción. Ha alcanzado tantas connotaciones que ningún vocablo en otro idioma aislado puede transmitir su significado; por ejemplo, deben utilizarse varias palabras inglesas o castellanas para expresar sus connotaciones. Significa encuentro, contacto corporal, confrontación, oposición y lucha, ver y percibir, tocar y entrar en el otro, compartir y amar, comunicación intuitiva, primaria, con palabras o gestos, con besos y abrazos, volverse uno solo: *una cum uno*. Encierra no sólo el amor sino también las relaciones hostiles y amenazadoras. No es solamente un *rapport* emocional, como el encuentro profesional del médico o el terapeuta con su paciente, o un *rapport* inte-

<sup>3</sup> No es tampoco el concepto antropológico de encuentro que Martin Buber presentaría diez años más tarde, en 1923, en un libro publicado por Insel Verlag. Es el abordaje directo.

lectual, como el de maestro y alumno, o un *rapport* científico, como el de un observador y su sujeto. Es un encuentro en el más intenso nivel de comunicación. Los participantes no son llevados allí por ninguna autoridad externa, están allí porque quieren estarlo, representando la suprema autoridad del camino elegido por uno mismo. El encuentro es improvisado, no estructurado, no planeado, no ensayado; ocurre en el fragor del momento. Es “en el instante” y en el “aquí y ahora”, *hic et nunc*. Es la suma total de las interacciones entre dos o más personas, no en el pasado muerto, ni en el futuro imaginado, sino en la plenitud del tiempo: la situación de una experiencia completa, real y concreta. Es la convergencia de factores emocionales, sociales y cósmicos, la experiencia de la identidad y total reciprocidad.<sup>4</sup>

Por eso, mi oposición al teatro se basaba en mi extrema afirmación de la vida. Mi preocupación era hacer a la vida todo lo dinámica, intensa, hermosa y llena de recursos como fuera posible. Ninguna institución, ni siquiera el teatro, debía robarle su grandeza, sabiduría y amor. Si el teatro tiene algo valioso, es que deberíamos hacer la vida más teatral e intensa. Deberíamos hacer del encuentro humano la esencia de la existencia, más que un acortamiento, una reducción o una dispersión de la vida.

El diálogo psicodramático “The Godhead as Actor”<sup>5</sup> no puede compararse con la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de un autor*. Los personajes en esta última obra no son personas reales, son actores, y a pesar del contenido dinámico y el deseo intenso de los personajes por ser veraces y crear la ilusión de una realidad, excitando a los espectadores con el significado de una existencia real, permanecen en la ficción. La barrera entre la ficción y el encuentro real es insuperable. Cuando los personajes de la obra lloran o ríen, sufren o mueren, todo es imaginario y se hallan a una eternidad de distancia de las personas verdaderas que hay detrás de las máscaras. En el psicodrama, las lágrimas y la risa, la tristeza y la alegría, la ternura y la agresión, son tan reales o más aún que en la misma vida. El mejor artificio, la

<sup>4</sup> Véase J. L. Moreno, *op. cit.*, 1914, y J. L. Moreno, *Progress of Psychotherapy*, vol. I, “Philosophy of the Third Psychiatric Revolution with Special Emphasis on Group Psychotherapy and Psychodrama”, Nueva York, Grune & Stratton, 1956, pp. 24-53.

<sup>5</sup> *Op. cit.*

conserva más grande, la mejor simulación de la realidad, en el teatro, no puede reemplazar un instante, un relámpago de la verdadera y genuina espontaneidad que surge en una persona que vive verdaderamente.

La única persona real en las obras de Pirandello es Pirandello mismo. Sarro describió muy bien el mismo dilema en la vida de Unamuno. Unamuno se hallaba interesado en Don Quijote y no en Cervantes; en Hamlet, Macbeth u Otelo, y no en Shakespeare, en los roles más que en los verdaderos protagonistas “de carne y hueso”. El gran protagonista de las obras importantes de Unamuno era, naturalmente, el mismo Unamuno. Si hubiese comenzado por sí mismo, y no hubiese permitido a nadie que lo apartase de sí mismo, en las fantasías creativas de sus libros o en su vida política, hubiera encontrado el camino del encuentro

### **III. El psicodrama y la vida humana**

Fue y es un problema conseguir que los encuentros en el escenario del psicodrama sean tan verdaderos como en la vida. Ésta ha sido a través de los años la tarea más difícil. En los primeros tiempos (1908 a 1921), el psicodrama se desarrollaba en la vida, en la calle, en los parques y en los hogares. No teníamos entonces escenario para el psicodrama. El elemento teatral estaba implícito más que explícito. Los participantes eran verdaderos y los problemas presentados eran los que los afectaban en el momento del encuentro. No había un yo auxiliar. No existía separación entre la audiencia y el escenario. No había escenario. La acción fluía como la vida y era para los participantes tan real como está, ya que ocurría como una continuación integral de sus propias vidas. Ésta fue la historia del psicodrama hasta 1921, entonces comenzó un nuevo desarrollo.

El problema que traté de resolver fue cómo crear una forma de “drama” que estuviese de acuerdo con el criterio del encuentro. Entre otras proyecté las siguientes soluciones: para superar la separación entre actores y espectadores, eliminé a los espectadores por completo. En el teatro del psicodrama todos son actores potenciales (1921); para superar la separación entre el escenario y la audiencia, diseñé un *nuevo* teatro, “sin” espacio para los espectado-

res (*Kein Zuschauerraum*), y su área total se estructuró para que cumplierse con los requisitos de la acción (1922). Liberé al actor del libreto al insistir en que se representase a sí mismo, en que fuera su propio protagonista y actuase episodios de su verdadera vida sin necesidad de un autor, sin ensayo, con total espontaneidad. Para superar las diferencias de tiempo y espacio entre los acontecimientos vividos por alguien y su representación en el escenario del psicodrama y, para superar el cisma entre la vida y su presentación, hice lo siguiente: 1) desarrollé métodos psicodramáticos que pudieran usarse durante la vida diaria sin trasplantar a los participantes del lugar de su residencia. Con esos métodos utilizados en el mismo lugar, *in situ*, la vida se iguala al drama y el drama se iguala a la vida.<sup>6</sup> 2) Cuando es necesario un cambio de territorio y se traslada a los participantes desde su ambiente natural al escenario del psicodrama, lo que se pierde de realismo se gana con la interpolación de numerosas técnicas que sirven para intensificar y ampliar las experiencias de la psique mucho más allá de lo que la vida permite; por ejemplo, con la inversión de roles, la técnica del doble, el espejo, el soliloquio, etcétera. Por medio de mi teoría de los roles, que se va convirtiendo en lengua franca de la ciencia de la conducta, y las técnicas de *role playing*, podemos proveer una presentación empírica plausible de la vida como se la vive, en forma de un psicodrama.

Sarro confirma la posición de los psicodramatistas modernos pero no sin reservas. “La vida humana se constituye en amplia medida como un drama y los roles que representamos en la sociedad no son nuestros sustentos sino hasta el punto en que los construimos como nuestros, nos es más fácil hablar de ellos que de nuestros sustentos intrínsecos, de nuestra identidad. Esto significa que lo que ocurre en la escena dramática es la vida y lo que ocurre en la escena de la vida es psicodrama”.<sup>7</sup>

La cuestión de los “sustentos intrínsecos” es todavía muy seria y permanece abierta. ¿Es la personalidad sólo un conjunto de roles? ¿Hay algo más detrás de ella? Para responder estas preguntas, consideremos de nuevo el

<sup>6</sup> Véase J. L. Moreno y Z. T. Moreno, *The First Psychodramatic Family*, Beacon, N Y, Beacon House, 1964.

<sup>7</sup> R. Sarro, *op.cit.*

encuentro en sus formas varias. En el nivel más bajo tenemos los millones de simples y tediosos encuentros diarios, que todos compartimos. En el nivel más alto, el raro, penetrante y superior encuentro que ocurre una o dos veces en la vida, una llamarada, un encuentro con la naturaleza, una relación amorosa, una amistad intensa o una experiencia religiosa. Fue esta suerte de encuentro extático lo que viví cuando joven, un encuentro al que todos los hombres tienden en secreto. Para este encuentro no son barrera ni el espacio ni el tiempo. Puede ocurrir con cualquiera, en cualquier sitio, en cualquier momento. Podría suceder mientras volamos hacia la luna o simplemente estamos sentados en un sofá, hablando con un amigo. El encuentro existencial es, en su expresión más profunda de comunicación, más que una colección de roles. Sobrepasa al psicodrama. Para esta clase de encuentro no existe una terapia específica. No hay necesidad de ella. Es, en sí mismo, una forma de terapia.

Pero, para las formas de encuentro que no alcanzan esta experiencia, el psicodrama es la terapia más apropiada que conocemos. Es la terapia para toda clase de personas, para la humanidad entera. Nadie queda afuera. El psicodrama permite al protagonista construir un puente más allá de los roles que desempeña en su existencia diaria, sobrepasar y trascender la realidad de la vida como la vive, para alcanzar una relación más profunda con la existencia y llegar a la forma más rica de encuentro de la que sea capaz.

Está claro entonces que el psicodrama trata de llegar a ese nivel de existencia y profundidad que Platón describió como privativo de la élite, al alcance únicamente de los dioses y los superhombres, y que negó al hombre medio, a quien descartó y rechazó como vulgar y mero imitador de la vida. El psicodrama trata de llegar a la utopía de la filosofía de Platón y de ponerla al alcance de todos a través de la invención y aplicación de numerosas técnicas que apuntan a evocar el nivel más alto de la existencia, la esencia más profunda de la vida, la “cosa en sí” [*Ding an sich*] kantiana de la psique; en términos psicodramáticos, la “realidad suplementaria”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Véase J.L. Moreno, “Psychiatry of the Twentieth Century: Function of the Universal: Time, Space, Reality, and Cosmos”, en *Group Psychotherapy*, vol. xix, núm. 3-4.



Capítulo III

*La metodología en el psicodrama clásico*



*En el título de este capítulo aparece una palabra nueva: psicodrama clásico, y lo primero que se viene a la mente es ¿hay otras formas de psicodrama? Pues sí. La pregunta no es tan errada. Incluir el psicodrama clásico, es justamente porque su propuesta es el rescate del modelo moreniano. Para Giovanni Boria, psicodramatista contemporáneo, la metodología psicodramática refiere un modelo relacional en el que se focalizan los roles. El rol es aquél que permite que la relación se vuelva observable, perceptible y tangible. Boria nos conduce sistemáticamente a conceptos clave y nos sitúa en la función del director, elemento crucial en el hacer psicodramático. Este punto merece ser leído detenidamente desde el rol de gestor de la representación.*

*Este capítulo significa el tiempo actual del psicodrama, la continua construcción en la obra de Moreno, el rescate de la concepción original del psicodrama; no como inclusión a otros modelos, o como una simple técnica, sino como un modelo con una metodología propia. La eminente necesidad de la reconstrucción en la relación humana.*



## Los principios

GIOVANNI BORIA

### *La definición moreniana de rol*

Moreno usó el término *rol* desde que escribió *El teatro de la espontaneidad*; había desarrollado el argumento de *Who Shall Survive?*, y lo retomó en forma no siempre aclaratoria en diferentes escritos sucesivos. La presentación más actualizada y coherente de este concepto me parece ser la que apareció en su artículo de 1961 (“El concepto de rol: un puente entre la psiquiatría y la sociología”), publicado en *American Journal of Psychiatry*, en el cual él así lo define:

“El rol puede ser identificado con las formas reales y perceptibles que él toma. Por lo tanto, definimos al rol como la forma operativa que el individuo asume en el momento específico cuando él reacciona a una situación específica en la cual son involucradas otras personas y objetos. A la representación simbólica de esta forma operativa, percibida por el individuo y por los demás se le llama rol. La forma se crea de las experiencias pasadas y por los modelos culturales de la sociedad en la que la persona vive, y viene substanciada por las características específicas de las capacidades productivas de la misma persona. Cada rol contiene una fusión de elementos tanto personales como colectivos. Cada rol presenta dos aspectos, uno personal y uno colectivo” (Moreno, 1961: 520).

Esta formulación densa de contenidos permite ulteriores reflexiones analíticas que aclaran aspectos fundamentales del rol en el modelo moreniano.

### *El rol como forma*

El rol, antes que nada, viene presentado como forma: tiene una definición precisa gracias a los contornos delineados y reconocibles propios de lo que está “formado”. Esta característica da evidencia al rol, lo vuelve inmediatamente descriptible, permite intervenir con modalidades concretas para operar cambios. A través del rol es posible dar más cuerpo a estrategias de intervención de lo que no acontecería si hiciéramos referencia directa a la relación, entidad abstracta que puede ser individualizada sólo al término de un proceso interpretativo de los datos conocidos.

Como forma operativa, el rol se presenta como un conjunto unitario que hace algo en determinado lapso. Es una *Gestalt*, pero a diferencia de las formas perceptivas a las que hicieron referencia los gestaltistas, el rol es una forma no sincrónica, sino diacrónica. Se realiza en el arco de una secuencia de movimientos tan larga cuanto sea necesario, con el fin de que la acción adquiera una propia realización. Por esta característica, el rol, para ser reconocido, debe ser captado en los singulares momentos de su devenir hasta encontrar unificación en una forma, gracias a un trabajo mental de tipo reflexivo.

### *El rol como bipolaridad*

El rol implica una relación con los demás (*personas y objetos*), dentro de una *situación específica*; si no existieran otros más que nosotros, no podría darse el rol. Un rol siempre requiere una bipolaridad, dos entidades que, al interactuar, crean una relación. Dentro de esta bipolaridad Moreno enfatiza la diferencia entre las dos entidades, asignando a una de ellas el término rol y a la otra el de contrarrol (Moreno, 1964: v).

¿A cuál de las dos entidades se le puede denominar más correctamente “rol” y a cuál contrarrol”? La primera denominación se le puede atribuir a la polaridad en la que se encuentra aquel que toma, desde su punto de vista, la relación y la representa; la segunda, al elemento que hace el “otro”. Frecuentemente tal punto de vista se puede colocar tanto en una como en la otra polaridad: en este caso los términos rol y contrarrol resultan simétricos e intercambiables;

sin embargo, algunas veces, sólo una polaridad resulta adecuada para que contenga el punto de vista de la relación. Vamos a ilustrar estas diferentes posibilidades, ejemplificando cuatro diferentes situaciones relacionales:

- 1) Una *persona* respira *aire fresco*
- 2) Una *madre* amamanta a su *hijo recién nacido*
- 3) Un *maestro* instruye a su *discípulo*
- 4) Un *joven* cuenta su última aventura galante a un *grupo de amigos*

En estas cuatro situaciones las polaridades son:

- 1) ...Persona...aire fresco
- 2) ...madre...hijo recién nacido
- 3) ...maestro...discípulo
- 4) ...joven...grupo de amigos

¿En cuál de estas polaridades se puede colocar el punto de vista de la relación? La elección no tiene lugar en el primer caso, donde sólo una polaridad (*la persona*) puede representar la interacción con el otro polo (*el aire fresco*). La segunda situación sugiere asignar a la madre el “rol” y al hijo recién nacido el “contrarrol”: de hecho, la madre aparece más inmediatamente idónea a tomar la relación, mientras el eventual punto de vista del recién nacido sólo se puede hipotetizar recurriendo a las teorías psicológicas acerca del funcionamiento mental del infante (en esta situación, entonces, también es posible atribuir el “rol” al recién nacido y el “contrarrol” a la madre, como en el caso en que esto se sugiriera por exigencias de estudio o investigación). En la tercera situación las dos polaridades son simétricas en el sentido en que ambas –por la equivalencia de las capacidades representativas de los sujetos que interactúan– se prestan a ser escogidas como punto de vista de la relación. En este caso rol y contrarrol son perfectamente intercambiables. En la cuarta situación, el contrarrol tiene un elemento que, en cuanto constituido no por una sino por más personas, no permite la reciprocidad: si quisiéramos conocer el punto de vista de los amigos, deberíamos consultarlos singularmente.

La situación de simetría relacional es la que permite explorar más a fondo la interacción, puesto que permite tomar el mismo objeto (la relación) desde

dos puntos de vista. El psicodrama dispone de una técnica fundamental (*inversión de rol*), gracias a la cual a la misma persona (*la que asume el rol*) se le pone en condición de integrar su usual punto de vista con el punto de vista del otro (aquél que recubre el contrarrol), como consecuencia de una provisoria descentralización de sí misma en los zapatos del otro (el maestro se vuelve discípulo, el discípulo se vuelve maestro). Para revertir esta técnica del *setting* terapéutico más universalmente aplicable, el juego psicodramático permite atribuir las características de la simetría a cualquier relación. Regresando a nuestra ejemplificación, en relación con las situaciones 1, 2 y 4, esto significa que el *aire fresco* se personificaría, que el *hijo recién nacido* adquiriría las capacidades de reflexión y comunicación equivalentes a las de la madre y que el *grupo de amigos* debería expresarse por medio de un representante.

La interacción entre rol y contrarrol acontece dentro de una situación que constituye el contexto en el que tal pareja se coloca. Este *contexto* funge de referencia y ofrece las coordenadas para calificar, definir, unificar comportamientos que de esta manera se transforman de meros hechos en rol.

### *Concreto y abstracto, o sea rol y relación*

El rol vuelve observable y perceptible la relación, la cual de por sí es una entidad abstracta expresable sólo a través de conceptos que, en cuanto tales, resultan generales y poco discriminantes. Quiero evidenciar esta consideración recurriendo a una ejemplificación. Si frente a mí tengo una interacción entre madre e hijo e intento definir “directamente” la relación que procede entre las dos personas, puedo llegar a la conclusión de que se trata de una “relación de amor”. Es una definición, que me es permitida por la interpretación de los datos observados que podría ser aplicada a un número infinito de situaciones muy diferentes en su concretización específica. Esta definición, debido a sus características, por sí sola resulta insuficiente para proporcionar, a quien desee intervenir, información útil que haga entendible de qué se trata y sugerir para provocar cambios de actitudes y conductas eficaces. Mientras que si recurro al rol, la misma situación relacional ofrece –en su descripción

concreta— una referencia específica que muestra la unicidad de aquella relación. He aquí un ejemplo.

*Escena.* Vida de familia en una tarde cualquiera en el comedor de la casa. Al centro del cuarto una gran alfombra con muchos juguetes coloridos esparcidos sobre ella. Una madre y su hijo, de pocos años, que interactúan acurrucándose sobre la alfombra; en el fondo, sentada a la mesa, la hija mayor está absorta en sus tareas escolares.

*Comportamiento de las personas observadas* (madre e hijo). La madre, sentada con las piernas extendidas, tiene al nene con el busto descansando en su seno. Frente a los dos hay un libro de ilustraciones. Con un vivaz tono de voz comenta las ilustraciones construyendo sobre ellas algo como un cuento. Frecuentemente, se interrumpe para escuchar los comentarios del niño. El niño escucha y algunas veces interviene con palabras como: “y esto es...” Aparece muy relajado y participativo con las imágenes que se van construyendo.

*Delineación del rol y del contrarrol* (atribuyo el rol a la madre, el contrarrol al hijo). La madre, recubre el rol de la persona que participa con intensa cercanía emotiva al mundo fantástico del hijo, transmitiéndole tangiblemente su calor, participando en su manera particular de construirse la representación del mundo y conjuntado elementos de realidad y fantasía, mientras el hijo confiadamente abandonado en su regazo se nutre de sus palabras y expresa con preguntas sus curiosidades.

Este modo de representar una situación relacional permite a quien se ocupe de tal relación contemplar inmediatamente en la imagen los diferentes elementos que concurren para generar la interacción (rol/contrarrol y escena), permitiendo dirigir hacia él lo más adecuado de las intervenciones orientadas a generar cambios. Este procedimiento resulta particularmente evidente en la sesión de psicodrama donde el cambio de modos relación del protagonista —punto focal de la intervención terapéutica— se provoca por la modificación del rol de una de las polaridades, usualmente constituida o por el director o por el mismo protagonista en la inversión del rol o por el yo-auxiliar.

### *Significante y significado en el rol*

Como mencioné anteriormente, la forma “real” del rol tiene características tales por las que, gracias a los mecanismos perceptivos, en cada momento se puede transformar en forma “mental” (*representaciones*). Es en este nivel en el que el rol de vuelve objeto de conciencia y se presta a ulteriores elaboraciones. La primera elaboración posible es la de conducir una actividad reflexiva dirigida a revelar el significado relacional contenido en la imagen ofrecida por la representación. Tal imagen (significante) expresa algo diferente (significado) de lo que nos muestra de manera inmediata. Este algo es la relación interpersonal que viene “descifrada” gracias a un proceso de reflexión que tiene presente a la *imagen percibida* (rol de A/contrarrol de B, en el caso en que coloquemos C como testigo; rol de A o de B con relativo contrarrol, en el caso en que el punto de vista sea interno a la polaridad A o B); el contexto en que tal imagen resulta colocada (situación) y el punto de vista del *observador*.

### *Lo privado y lo colectivo en el rol*

La manera peculiar en que cada rol se realiza es expresión de aprendizajes relacionales que el individuo agente vive hasta cierto momento de su historia, y viene condicionada por los modos típicos de comportamientos relacionales codificados a su vez por la cultura de la sociedad de la cual él es parte. Cada individuo, poseedor de cierto bagaje de *experiencias pasadas* y participador de la *cultura* de su grupo, tiene dentro de sí almacenada una amplia gama de imágenes de rol acumuladas en su memoria como consecuencia de infinitas relaciones interpersonales que ya ha vivido.

Un rol que utiliza formas expresivas que pertenecen a cierto grupo (grande o pequeño: puede tratarse de una etnia, nación, colonia, o de un club), da a los contenidos individuales (*privados*) una forma legible y por ende de común acuerdo entre todos los miembros del grupo (*colectivo*). Por esto al interior de una cultura homogénea, el rol es un poderoso instrumento de comunicación. Luego si se trata de un grupo pequeño que se encuentra sistemáticamente por periodos largos, como en el caso de un grupo de psicoterapia, la trama

cognoscitiva y emocional que une como en un único cuerpo a las diferentes personas (Moreno habla, en una situación parecida, de *co-consciente* y *co-inconsciente*) permite que casi siempre los roles actuados por un individuo expresen significantes que se puedan compartir también con los demás. En semejante contexto la distancia entre aspecto privado y aspecto colectivo de rol tiende hacia cero, volviendo más inmediatas tanto la comunicación como la relación.

### *El director*

El director de psicodrama (*llamado también psicodramatista*) es, al interior de la sesión psicodramática, el terapeuta jefe, el promotor de la acción, el director de la representación, el analista del material emotivo emergente. El término *director* expresa el rol activo y propositivo que caracteriza su presencia al interno del trabajo de una sesión. Esta figura entra con toda su personalidad a dejarse “conocer” en su peculiar humanidad y evitando aquella actitud neutral, presente en otras formas de psicoterapia, que provocaría una gran inversión de fantasmas transferenciales por parte de los miembros del grupo: favorece, por el contrario una experiencia de relación humana directa, inmediata, permeada de emociones, que pueda configurarse como modalidad positiva de relación interpersonal. El director, para resultar eficaz, debe liberar su espontaneidad y sentir *tele* hacia el protagonista y los miembros del grupo.

Moreno así presenta las funciones del director:

“El tercer elemento es el director. Él tiene tres funciones: productor, terapeuta, analista. En cuanto productor debe estar atento para transformar en acción todo indicio ofrecido por el sujeto a realizar la representación psicodramática en un estilo afín al estilo de vida de éste, y evitar que la representación pierda el contacto con el auditorio. En cuanto terapeuta él puede tanto agredir y sacudir al sujeto como reír y bromear con él. Algunas veces puede volverse tan indirecto y pasivo que en relación con los aspectos más inmediatamente perceptibles la sesión psicodramática puede parecer conducida por el mismo paciente. En cuanto analista, puede integrar sus interpretaciones con las

respuestas provenientes de las informaciones que pueda poseer el auditorio, o esposo, niños, amigos o vecinos (Moreno, 1953: 83).

Miremos ahora cómo el director gestiona una sesión de psicodrama. Él inicia proponiendo al grupo actividades relacionales, hasta que se hayan creado redes de *tele* cada vez más intensas y positivas entre los miembros del grupo y se libere la espontaneidad de las personas (lo cual genera contemporáneamente un fortalecimiento del Sí y una disminución de las resistencias a enfrentar problemas psicológicos profundos). Tal grupo propondrá en qué momento habrá un protagonista, yoes-auxiliares, dobles adecuados, y participaciones estimulantes del auditorio. El director, sin embargo, también puede considerar oportuno dedicar la entera sesión al desenvolvimiento de actividades que movilicen a todos los miembros del grupo.

Si emerge el protagonista, el director pone en marcha la representación escénica teniendo presente que tanto él como el protagonista deben *calentarse*, y así, éste esté listo para explorar eficazmente el propio mundo interior. Sólo cuando se alcanza un nivel de calentamiento suficiente, el director promueve el seguimiento de la acción psicodramática. Al realizar esto, él funge de aval de los aspectos técnicos y de las reglas fundamentales de la metodología moreniana, respeta los ritmos de acción propios de aquel protagonista, aunque encauzándolos para que éste se haga involucrar por emociones cada vez más intensas; ayuda al protagonista a transformar en representación escénica las imágenes que emergen de su conciencia, utilizando el espacio terapéutico en todas sus dimensiones; pide la colaboración de los yoes-auxiliares para que encarnen las relaciones que el protagonista tiene con los demás significantes de su vida; controla el nivel de *caldeamiento* emotivo en que se encuentra el protagonista con el proceder de la acción, interviniendo para disminuirlo si aparece excesivo y contraproducente o aumentarlo si aparece escaso; interviene para interrumpir una escena y propone otra en el momento en que perciba que el protagonista tiende a repetir guiones de comportamiento que no aportan nada al progreso terapéutico.

El director no formula interpretaciones verbales dirigidas a aclarar al protagonista los mecanismos psicológicos en que se encuentra involucrado: esto frenaría el proceso de participación global de la persona iniciado con la acción psicodramática y favorecería los mecanismos racionalizantes de significado



defensivo. La función interpretativa del director se explica mediante la estrategia que éste sigue para determinar la elección y la sucesión de las escenas a representar. Al revivir tales escenas, profundizar en ciertos particulares y repetir algunas acciones, el protagonista se aclara el propio mundo interno y llega, en el tiempo adecuado a los ritmos de su funcionamiento mental y con imágenes y palabras para él significativas, a darse (aunque no siempre con definición formal) una explicación de lo que antes dentro de sí le parecía misterioso e incomprensible.

El director ayuda al protagonista a aplicar las propias emociones, a entrar en el sufrimiento, a arriesgarse, a probar experiencias temidas. Él constituye un punto de referencia seguro al que el protagonista puede en todo momento dirigirse con la seguridad de encontrar una persona dispuesto a ayudarlo, a no perderse.

Para desenvolver eficazmente su función, el director pone mucha atención en cómo colocarse y moverse en el espacio terapéutico: en ciertos momentos está cerca del protagonista para que lo perciba también físicamente, otras veces se coloca distante, de manera de dejarle completa autonomía. Él mantiene una postura relajada y un tono de voz seguro que haga sentir su tranquilidad al proceder en la exploración psicodramática, aun frente a situaciones muy penosas.

El director es el gestor de la representación, y en cuanto tal se preocupa que las escenas tengan un ritmo y una estructuración que mantenga vivo el interés de los miembros del auditorio. Una representación plana y monótona, además de ser contraproducente para el protagonista, enfría a los presentes en el auditorio quienes se volverán poco disponibles a colaborar –cuando esto se les pida– en el trabajo que se está desarrollando en el escenario. El director controla también la luminosidad de la escena, volviéndola armónica –por intensidad y por color– al estado de ánimo y a las exigencias psicológicas del protagonista (por ejemplo, la semioscuridad en el caso de un fuerte sentimiento de vergüenza). El uso creativo de la luz contribuye mucho a determinar una viva percepción del “aquí y ahora” de la situación representada.

Antes de terminar la representación, el director debe estar seguro que el protagonista dejará el escenario con un buen nivel de integración; es decir, con un estado de ánimo en que la sacudida momentánea de su percepción

encuentre unos puntos de referencia seguros para recomponerse. Esto, a menudo, sigue la propuesta que él formula al protagonista, de experimentar en las escenas conclusivas algunos roles gratificadores que satisfagan necesidades usualmente no correspondidas.

La parte del protagonista se concluye con el regreso a su grupo, el cual compartirá las propias experiencias integradas a la mente por la representación apenas terminada. Es tarea del director controlar que las intervenciones de los participantes no asuman formas que trastornen el proceso terapéutico apenas puesto en marcha por el protagonista. Los trastornos más recurrentes están constituidos por las intervenciones que intentan dar interpretaciones acerca de los contenidos mostrados por el protagonista, o por observaciones críticas acerca de cómo se desarrolló la sesión. El director sólo permite que sean expresados resúmenes de experiencias personales, de manera análoga a lo que ha hecho el protagonista, usando la representación en el lugar del relato.

Una última observación se refiere a la responsabilidad del director para determinar el uso correcto del tiempo a disposición, respetando los horarios previstos para el desenvolvimiento de la sesión, la cual debe resultar completa y proporcionada en sus diversas partes.

[trad. UMBERTO LOMBARDO]

Capítulo IV

*Las Palabras del Padre*



*Este capítulo, por ser el último, es especial, además es el cierre de esta antología y será, esperamos, leído después de tres capítulos anteriores, lo que significa con ello que podría no ser tan sencillo captarlo en su totalidad.*

*Nos gusta llamarlo el capítulo de cierre y apertura en la concepción del hombre creador. Al principio de la antología mencionábamos cómo Moreno es el primer nombre del padre, esto configuró parte del primer capítulo y este último, curiosamente, lo titulamos "Las Palabras del Padre". Se inicia con un prólogo de Dalmiro M. Bustos, en el que nos ubica la época en que fue escrito y nos conduce a una lectura guiada, ¿será entonces que el padre del psicodrama nos externa su locura creadora?*

*Moreno a través de estas palabras, las palabras del padre, nos permite visualizarlo en toda su dimensión, Dios-creador, Dios-hombre, Dios-espontáneo. Palabra y acción conjunta, la inmortalidad de la palabra, de la creación, palabra del aquí y el ahora. Creación continua y perenne.*

*Este capítulo es una invitación al lector a seguir construyendo y reconstruyendo la vida y obra de Moreno para así enriquecerlo e enriquecernos. Finalizamos con sus propias palabras: "Yo soy todo, estoy en todo, puedo convertirme en cualquier cosa completado por todos. Debo ser completado por todos."*

## Prólogo a la edición castellana

*DALMIRO M. BUSTOS*

J. L. Moreno publicó este libro [*Las Palabras del Padre*] en alemán por primera vez y lo hizo en forma anónima. Apenas un prólogo lleva la firma que rubrica la autoría de la obra. Sólo comprendiendo el camino total recorrido por Moreno podemos vislumbrar la coherencia de esta posición, ya que en una aproximación simplista podríamos tomarlo como expresión de megalomanía. Es por ello que importa comprender profundamente este libro ya que en él se encuentra —como en ningún otro— la visión del mundo de Moreno. La máxima preocupación, la creatividad y espontaneidad, son llevadas a ocupar el centro del universo. Sin ellas no hay vida, sólo automatismo, sólo robots encadenados a productos, presos de su miedo a crear, aferrados a la máquina hasta identificarse totalmente con ella.

Ver al hombre no desarrollar su capacidad creadora lo lleva a luchar con todas sus fuerzas en contra de esta paralización de la vida. Prefiere la locura creadora al conformismo de la normalidad, quiere reivindicar a los “locos”, esa explosión de espontaneidad que a fuerza de pretender ahogarla termina por salir desordenadamente, sin cauces. Su grandilocuencia es muchas veces producto de esta lucha frente a un mundo esquemático y obsesivo.

Este libro fue escrito en la época en la cual la sociedad de consumo comienza a ganar terreno, cuando se gestaba la idolatría por el status y el producto. El Dios de los altares es otro signo de sometimiento del hombre a esa instancia de confusión entre la creatividad de lo creado, de su necesidad de aferrarse a algo fijo, inamovible, pero que esté fuera de él y lo controle y le ponga normas morales. Por eso por primera vez aparece Dios en

primera persona, Dios-creatividad, Dios-cualidad del hombre, Dios-en mí, Dios-yo, Dios-creando, no subordinando mis posibilidades a una cultura que encadene y que tienda a lo inmutable, que trate de aprisionar lo espontáneo porque es una amenaza. Allí es donde Moreno-Dios nos insta a liberarnos de preconcepciones, a sólo hacer aquello en lo que creamos. Y para hacerlo él se mostraba genio y lo decía, se mostraba loco y se reía al ver nuestras caras horrorizadas. Amaba profundamente a eso que llamamos locura porque amaba realmente su propia locura, no la escondía, la compartía intensamente.

Moreno fue sin duda alguna el primer antipsiquiatra; sabía que tenía que huir de modelos rígidos, de rótulos con los que los psiquiatras tratamos de reducir un ser humano complejo y mutante a la categoría de un diagnóstico. Recuerdo una ocasión en que se le presentó un trabajo titulado “Psicodrama de una histeria”. Lo devolvió furioso (sus estados de ánimo eran frecuentemente extremos) diciendo que se negaba a leer un trabajo con semejante título. Al conversar con el autor del trabajo, que por otra parte era excelente, le ofrecí una explicación tranquilizadora para ambos: se trataba de un obvio problema de rivalidad de Moreno con Freud. El título era excesivamente parecido a “Psicoanálisis de una histeria”. Más tarde conversando con Moreno, comprendí lo simplista de mi punto de vista. Moreno dijo que nadie “es” un histérico. Esa persona sobre la cual se había basado el autor era para él más cercana a ser catalogada como Dios que como histérica. No podía reconocer el sufrimiento y las angustias de un ser humano bajo un rótulo parcializante que sólo aludía a algunos signos. “Emplee su tele –dijo– su capacidad de sentir al otro, para comprenderlo en todos sus aspectos, dramatice con Ana, Pedro o José, no con una histeria”.

Así su teoría parte del Yo-Dios, busca canales para expresar esa posición, crea el Psicodrama con el instrumento que ayudará a cada uno a encontrarse significativamente con uno mismo. Hay coherencia en todos los elementos que nos ha dejado como producto de su creación, todos están dirigidos a la búsqueda del encuentro del hombre con su capacidad creadora.

Quien entre en las páginas de este libro debe hacerlo desde su apertura espontánea, liberando su creatividad, su locura, su miedo, su megalomanía. Es un diálogo, no un monólogo. Preparémonos para discutir con él y con ÉL, para enfrentarlo, negarlo, tocarlo, odiarlo y amarlo. No fue otra su intención.

## Prefacio

*JACOB L. MORENO*

Vivimos en una época extraordinaria. Éste es un libro extraordinario. Es único por sus premisas. Aun antes de leer una de sus líneas –antes de pesar su contenido– su premisa es: éstas son las propias palabras de Dios.

En las religiones dominantes en la civilización Occidental, Dios, el Padre, no ha hablado nunca. En el Antiguo Testamento el Padre aparece en raras ocasiones a un hombre u otro, pero frecuentemente se lo imagina como remoto del universo que Él ha creado. El hombre no estuvo en comunicación directa con Él, excepto a través de la boca de sus profetas. Se hace referencia a Dios en tercera persona. En el Nuevo Testamento Dios se acercó más: habló directamente a través de su propio hijo, pero su existencia era un artículo de fe. Desde la existencia de los primeros documentos religiosos, nunca ha habido una ocasión en que Dios hable de sí mismo. En los mensajes de todos los profetas, en las enseñanzas de todos los grandes sabios, siempre ha estado implícito que las propias palabras de Dios, y su juicio divino sobre el mundo, no es posible que lleguen al pueblo directamente.

Este libro contiene las palabras de Dios, nuestro Padre, el creador del universo. Las preguntas que inmediatamente surgen son: ¿cómo es esto posible, y cuál es la prueba de que Dios es el autor de estas palabras?

Alguien –un hombre anónimo, solitario, en alguna parte del continente– debe haber sido el vehículo para recibir y transmitir las palabras. No importa quién ha sido tal hombre; eso es accidental. Dios habla a todo hombre. Por lo tanto, cualquier ser humano hubiera podido ser el portador de las palabras. Sin duda, es una señal más de autenticidad el que ninguna específica existencia

física o mental esté ligada a la idea de Dios, dando lugar a distraer al lector del hecho de que Dios es el autor de las palabras. Lo trivial y peligroso en materias teológicas ha sido que el profeta, el escritor sagrado, fue confundido por el hecho de que Dios obra por su medio, y él, a su turno, ha desviado a otros que lo confundían a él con la idea de Dios.

Este principio es claro, en el nivel humano de creatividad. Nadie identifica a Shakespeare con Hamlet, Lear, Macbeth, Julieta o Cordelia. Si esto es cierto en la relación entre el dramaturgo y cualquiera de sus caracteres, cuanto más pertinente debe ser para la relación entre el hombre y Dios.

Una imaginación teológica —una imaginación que ha sido purificada cuidadosamente de toda posible implicación antropomórfica en la idea de Dios— trabaja en forma muy parecida a como lo hace la imaginación del artista. Un pintor concibe en su imaginación el paisaje o retrato que desea pintar. Un poeta intuye su poema, un dramaturgo su trama. La imaginación teológica ejecuta su tarea hasta el extremo. El teólogo aplica su imaginación al tema más sublime: la idea de Dios. Como poeta de Dios, él da un cuerpo tangible al Ser Supremo, de modo que aun los más ignorantes puedan entenderlo. Mientras que el dramaturgo ordinario imagina sus caracteres como la apoteosis de los seres humanos comunes, el dramaturgo de Dios concibe al Ser Más Alto.

Sin duda alguna Las Palabras Del Padre son presentadas en forma que las distingue de todos los otros conocidos mensajes de Dios. Aquí se dice: “Yo, tu Dios”, no “Tú, mi Padre”, y “Yo”, no “Él, el Padre”. Dios mismo, no solamente habla sino que además aparece actuando, creando, mandando y juzgando. Dios está presente. Él crea su propio universo, Él permanece en comunicación directa con cada átomo del universo. Él está aquí presente y dice “Yo”. Todos los principios teológicos tradicionales han sido invertidos: aquí presentamos todo el universo —todo lo existente, en verdad— como considerado y pesado, desde el punto de vista de Dios, el Creador.

Me parece que, si existe Dios, éste es el modo como Él pensaría, sentiría, actuaría, crearía y juzgaría. Él, su Autor, vería el universo como un todo. Aquí lo presentamos como asumiendo y expresando —y con razón— completa objetividad y total conocimiento del universo. Es el Absoluto quien habla.

El concepto de Dios, como cualquier otro concepto, ha sufrido muchos cambios y ha pasado por muchas fases de desarrollo. El Brahma de los Vedas



fue un estadio, el Jehovah de los Hebreos otro, y el Dios de Amor de los Cristianos es aun un tercer estadio. Si se comparan estos conceptos de Dios con Dios mismo tal como Él se describe a Sí mismo con sus propias palabras en este libro, será evidente que aquellos conceptos no llegan a ser más que expresiones parciales de un ser mucho más grande e inclusivo.

Aparentemente la idea de Dios ha encontrado en este libro una expresión total y definitiva.

En este libro, Dios no es representado como un objeto, una esencia, una sustancia moldeada según la imagen y dentro de la experiencia limitada del hombre. Dios aquí se presenta solo y con toda seriedad, creando y sintiendo con toda la subjetividad de un ser real. Sin embargo, no es ésta la subjetividad de un ser ordinario, falible e imperfecto, sino la de un Creador Absoluto del universo.

Los filósofos han hecho un esfuerzo serio para despojar la idea de Dios de toda característica humana, pero al hacer esto han borrado en Él toda subjetividad, toda personalidad, toda creatividad –de hecho, toda realidad a excepción de los atributos que se pueden encontrar en la misma naturaleza—. Por eso Dios, privado de todo contenido específico, ha llegado a ser un concepto formal, axiomático, lógico.

En este libro vemos un Dios con subjetividad propia, personal. No es una subjetividad de naturaleza humana. No es natural, pero sí está íntegramente relacionada con la Naturaleza como un todo. La subjetividad de Dios se delinea en un nivel inimitable de experiencia –un nivel característico de su estado supremo– las facciones alegóricas de la mayoría de las deidades populares son ignoradas totalmente.

Es vital que Dios tenga una subjetividad propia. Puede ser que Él no tenga una personalidad, facciones o figura en el sentido humano. Puede ser que no tenga inteligencia, psicología o lógica tal como nosotros las conocemos; pero lo que es un Dios privado de subjetividad, eso sería un dios muerto. La subjetividad es una premisa indispensable para la función más importante de Dios, la de ser creador de nuestro universo y de muchos más universos que el nuestro.

Así como por Su objetividad, Dios participa en la majestad de la naturaleza, por su subjetividad Dios participa en las pequeñas miserias y sufrimientos de millones de pequeños “sujetos” que llenan el mundo. Consecuentemente, en lugar de ser un dios frío y distante, Él es un Dios compasivo, personal.

Otro aspecto de Dios, que ha sido puesto de relieve en este libro, es Su presencia inmediata. Aquí vemos a Dios en su forma más creadora y activa; somos conscientes de Su presencia para cualquier emergencia. Su creatividad aparece tan poderosa e inmensa como si fuera a dejar sin oficio a cualquier otro agente. Ésta es, sin embargo, la primera impresión. Un estudio más profundo descubre una visión radicalmente más comprensiva. La relación de Dios para con el universo aparece más bien de amistad que de soberanía. Todo nuevo ser viviente, sea un organismo o una persona, llega al rango de co-creador con Dios tan pronto como entra al reino de la existencia. Así pues, al expandirse y crecer el universo de los seres, la autoridad y el poder de Dios se expanden y crecen también. De modo semejante, al disminuirse y degenerarse el universo de los seres, también la autoridad y el poder de Dios puestos a su servicio, se disminuyen y arruinan necesariamente. Podemos pues imaginar la interdependencia universal entre el Creador del universo y todas las cosas que lo llenan.

La mayoría de los atributos generalmente conectados con la idea de Dios —Su omnipotencia, Su infinita sabiduría, Su rectitud, Su caridad— hasta ahora han recibido una atención adecuada; pero existe, sin embargo, una de las funciones de Dios que ha recibido un énfasis menos que superficial: su función como creador. El universo es una creación en continuo desarrollo y cada nuevo individuo que nace crea —junto con Dios— el mundo por venir. Por lo tanto, el mundo que el hombre encuentra a su nacimiento es un mundo que millones de seres compañeros han ayudado a Dios a crear. No es pues, un mundo impuesto por un tirano —un Dios-dictador—. Por el contrario, es un mundo en el cual cada hombre puede ayudar a crear y en el cual él puede proyectar sus propios sueños.

En cada punto crucial de la historia, el sentido del universo ha retado la mente humana. Dios —o aquello que reemplazaba el proyectar significado, idea central del universo— ha debido alcanzar una forma que fue capaz de interpretar el lugar del hombre en el esquema de las cosas. Por una profunda razón emocional, siempre ha existido la tendencia a esperar de Dios y de cualquier colección de valores derivados de Él, el que tanto Dios como esos valores permanezcan inmutables —los mismos para siempre— con el resultado de que también conceptos anticuados fueran conservados como válidos en

medio de un mundo lleno de nuevas experiencias, mundo que por otro aspecto necesita desesperadamente progreso y reforma de su concepción de Dios y de las ideas relacionadas con ese concepto fundamental. El hombre, por consiguiente, ha tenido sólo dos alternativas: la de aceptar una idea de Dios que ha perdido su cualidad dinámica, o el tornarse en incrédulo. Pero las ideas éticas y las normas de valores universales no han cesado de existir únicamente porque ciertas formas han flaqueado en mantener una relación viviente en nuestro tiempo. Sin duda que el hombre no puede existir sin cierto sistema de valores —un sistema que provea la explicación más completa de todas sus experiencias tanto internas como externas.

En este libro encontramos un esquema de existencia que proviene de la voz de la más alta autoridad: de Dios mismo. La esencia de nuestra existencia es un hambre de crear —no en el sentido intelectual, sino como una fuerza dinámica, una corriente de creatividad. La quintaesencia de esta chispa de creatividad es Dios—. Él es el creador del universo, no solamente en un sentido histórico sino también en el sentido de estar continuamente alerta para colaborar en el curso de los hechos, una posición que está basada en la idea de la identidad de todas las formas de creatividad con la suya propia. Él ha creado muchos más universos que éste y Él ejerce formas de energía creadora que van más allá de nuestra capacidad para comprender o experimentar.

Una vez que ha sido creado, el universo no permanece nunca separado de Él. Se expande en continua interacción con Él. Una vez el universo es creado, ha sido creado, por lo tanto, Dios se convierte en el centro de una creatividad engrandecida, en el árbitro final de la medida en la que el vacío original es integrado por la energía creadora. Él es el centro de una esfera de infinitas dimensiones, un centro desde el cual la chispa creadora salta continuamente en todas direcciones, y hacia el cual chispas de creatividad engrandecida retoman continuamente de todas partes, formando así una red multidimensional de relaciones. Debido a la co-identidad de Dios con toda agencia creadora a través del universo, Dios está no solamente en el centro sino también en cada punto de la periferia del universo, y en cada punto intermedio.

Así pues vemos que Dios en persona está presente en todas las luchas del hombre —en el sentido co-existencial, y no sólo como una sombra o un sustituto—. Puesto que Dios es inseparable del universo, y puesto que el universo

es inseparable de cada hombre que vive en él, necesariamente se sigue que cada hombre es también inseparable de Dios. No importa cuán remoto cualquier individuo pudiera considerarse alejado del centro de la existencia, este ser es aun una parte del creador. Por eso se puede decir que Dios no interfiere en el curso de los sucesos, ya que esto significaría interferir consigo mismo, pues cuanto acontece es, en esencia, Dios mismo.

La aserción fundamental de este libro es que Dios no puede ser expresado a no ser por Sí mismo, en sus propios términos y tan sólo en la base de su experiencia; que ningún otro ser puede expresarlo completamente –ningún hombre, o profeta, o espíritu santo, ni aun el Hijo de Dios–; que no hay ningunos otros medios verdaderos de articulación para Dios sin su propia voz divina. Ésa es la voz que se debe oír. No hay comunicación con Dios igual a la comunicación directa. Ni hombre, ni profeta, ni iglesia –nadie, ni siquiera el Hijo de Dios– puede reemplazar la voz de Dios.

En todas las filosofías religiosas del pasado, hombres con la función de profetas de Dios han intentado expresar a Dios en sus propios términos. El hombre con su universo era el punto fijo desde el cual la imagen de Dios era deducida. Aquí en este libro encontramos una situación opuesta: Dios es el punto fijo, y el hombre es quien requiere explicación desde este punto de vista. El hombre es considerado como integral no solamente con la creación del universo, sino también con el Creador mismo. Estamos acostumbrados a la idea de Dios que crea el universo y a la concepción de que fue creado etapa por etapa, pero para mucha gente esta diluida y remota relación a un distante comienzo del mundo tan atrás en el pasado ha llegado a ser exasperante y sin esperanza. En este libro nos encontramos de frente con una idea novedosa: a fin de existir con sentido debemos hallar el camino de la creatividad y permitir que nos conduzca a una comunicación directa y a una identidad con el Creador. De este modo podremos llegar a ser no solamente una parte de la creación sino también una parte del Creador. El mundo llega a ser nuestro mundo, el mundo de nuestra elección, el mundo de nuestra creación –una proyección de nosotros mismos–. A través de la espectacular relación dual entre Dios y hombre que halle expresión, en este libro –una relación en la que Dios entra en el hombre y el hombre entra en Dios– el pasado infinito se hace inmediato y Dios se vuelve una realidad, una categoría del presente.

En el pasado la humanidad ha presenciado muchas amenazas a su existencia. Unas provenían de la Naturaleza en la forma de inundaciones o de glaciares, pero todas fueron afrontadas y la humanidad ha sobrevivido. Durante muchas de estas crisis, nuevos conceptos de Dios han aparecido y la idea de un Ser Supremo ha encontrado fuerza renovada en cada nuevo concepto. En nuestra era, no obstante, el peligro para la continuación de la existencia de la raza humana surge no de las fuerzas de la Naturaleza sino de la mente del hombre.

En el curso de los últimos dos mil años, el hombre ha tratado de acrecentar su poder y su bienestar rodeándose a sí mismo de productos prefabricados, como libros, radio, cintas cinematográficas y muchos otros aparatos. Deliberadamente los ha ideado tan estereotipados como es posible para que se pueda contar con que trabajan para el hombre con suavidad y precisión y en idéntica manera. Este ingenioso esfuerzo ha logrado un triunfo inmenso. Alcanzó su más alto punto cuando productos reproducidos en cadena —especialmente los de la mente— se asociaron con aparatos como herramientas y máquinas. Los productos estandarizados se multiplicaron a millones y se obtuvo una distribución universal. Los sustitutos pudieron reemplazar cualquier esfuerzo creador. La vida parecía una réplica del paraíso; el camino parecía abierto hacia un progreso ilimitado de un universo definitivo, totalmente automatizado. Pero lo que empezó como una aventura creadora, paso a paso llegó a ser la antítesis del crear. La falta de la necesidad de crear promovió la confianza y dependencia del hombre en estos artefactos maravillosos, y finalmente, su esclavización a ellos. Antes de que cayera en la cuenta, el hombre se convirtió en un creador encadenado a sus creaciones.

Las consecuencias de esta situación empezaron a contaminar todo el mundo del hombre. Antes de esta aventura, él había sido el niño de la naturaleza, espontáneo y lleno de iniciativa. De cara frente a un mundo, incomparablemente más fuerte que él, el hombre había aprendido a luchar contra él. Ahora puede cobijarse detrás de las barricadas levantadas con estos productos de su mente, de su creatividad. Estaba bien protegido ahí. Ningún peligro podría tocarlo y ninguna emergencia podría perturbar su comodidad, pero el estado de mente provocado por estas condiciones alcanza proporciones devastadoras sobre su existencia total. Su voluntad se debilita, su iniciativa disminuye, y

su atrevimiento se duerme. Ha perdido en visión, en la capacidad de permanecer alerta y en velocidad de reacciones. Fue un deterioro sistemático, desde la cumbre de sus ideales, valores y sueños, hasta sus gobiernos, sus sistemas legales y económicos. Esto está más que dramáticamente ilustrado por la falsa y muy humana interpretación del Dios del Génesis, quien creó el universo en seis días y descansó. El hombre interpretó esto como si hubiera cesado de crear para siempre. La visión del hombre sobre el universo como un producto acabado, fabricado en un momento para él por Dios, es una anticipación demoníaca de una flagrante elaboración y aplicación persistente de este principio insidioso a sus ideales, sus costumbres y su vida diaria.

Mas el verdadero Dios —tal como aparece en Las Palabras— no cesó de crear después de los seis días, para después gozar una vida confortable, haciéndose más santo y sabio e intelectual al mirar desde arriba la tierra y alabar su obra. El verdadero Dios siguió creando y continúa aún creando, incluyendo en su cuenta todas las cosas prefabricadas, como los libros y las máquinas.

La revolución de envergadura mundial que azota todo lo máspreciado del hombre no terminará hasta que la verdad final esclarezca que el principio del universo es creatividad, y que quien peque contra este principio será tarde o temprano borrado de la faz de la tierra. No es ésta una revolución económica. No es tampoco una revolución racial. Cuestiones económicas y raciales, cuestiones sociales y religiosas —no obstante cuán importantes parezcan— son asuntos superficiales. No podrán ser respondidas en una forma final hasta que, y mientras que, el problema básico del equilibrio entre nuestro mundo hecho por el hombre y el mundo creado sea resuelto.

La gente que puebla el mundo puede dividirse en tres clases: los pueblos primitivos que trabajan con sus manos y razonan a partir de la experiencia; los pueblos civilizados que no pueden subsistir sin máquinas o pensar sin libros, y los pueblos que llegan a ser señores de las máquinas y de la palabra escrita, cuya iniciativa y espontaneidad es estimulada —no matada por los artefactos de fabricación masiva.

Sería estúpido suponer que quienes han acumulado una gran proporción de las armas de destrucción existentes podrían conquistar y destruir pueblos enteros que, aun siendo superiores a ellos en iniciativa, espontaneidad, valentía

e ingenio, han fallado solamente en acumular una cantidad comparable de armas de destrucción. Como la historia ha demostrado una y otra vez, las cualidades y características de un pueblo son decisivas de la lucha. Estas cualidades de iniciativa, espontaneidad, coraje e inventividad han siempre resultado ser más fuertes que cualquier superioridad material.

Dios es espontaneidad. La Caridad —¿qué sería de ella sino un cadáver, si no fuera espontánea?— Fortaleza y autoridad, sabiduría y justicia —¿qué sería de ellas si fueran impuestas por la fuerza? Y el amor de Dios, Él mismo—¿no fluye acaso espontáneamente de Él en el momento de necesidad? El quantum de espontaneidad determina el surgir o la decadencia de las naciones. Por eso pues, el mandamiento será: “¡Sé espontáneo!”

En la historia de nuestra civilización Occidental, el concepto de Dios —particularmente en la forma del Dios Cristiano— ha sido el centro de todos nuestros sistemas de valores. Cualidades recomendables como amor, caridad, moralidad, sabiduría, creatividad y fortaleza, fueron proyectadas en Él, el Supremo Árbitro de todos los valores humanos. Todas las desviaciones de Él, como odio, egoísmo, licencia, estupidez, esterilidad y flaqueza, se sostuvo que eran criminales y satánicas. Este sistema de valores penetró dentro de cada fibra de nuestra cultura. Por eso, cuando durante los últimos 300 años empezaron a propagarse revueltas contra ciertos estilos de vivir, el proceso de secularización de valores no pudo operarse en una forma gradual y pacífica. Los diversos estilos de vivir estaban soldados unos con otros y con nuestro sistema total de valores también. Nuestro sistema de propiedad y leyes, nuestras costumbres y derechos, nuestras relaciones de casta, económicas y políticas fueron ligadas en una unidad por el tema invisible, por el valor primario que emana de la idea que se tiene de Dios. Una transformación verdaderamente revolucionaria, si quiere alterar todo el sistema de valores, debería haber atacado primero este centro neurálgico: el concepto de Dios.

Los últimos siglos pasados han sido el campo de batalla dialéctico por las herramientas políticas que se están usando en todos los frentes de las presentes guerras. La incapacidad de los portaestandartes y defensores del viejo sistema de valores para acomodar el concepto de Dios a un mundo que cambia velozmente es la razón fundamental de esta revuelta mundial de la cual la guerra es una sola manifestación. Fue una clase de atraso teológico lo que

desencadenó el malestar de todo nuestro sistema actual. Si esto se hubiera tenido en cuenta, las guerras mundiales se hubieran evitado.

Otra razón de nuestra presente crisis general profunda la hallamos en la inhabilidad de los atacantes del sistema antiguo para producir su reemplazo. Es evidente que el mundo no puede subsistir sin algún sistema de valores. El sistema antiguo –no obstante cuán moribundo pueda estar– ha tenido y aún tiene un carácter universal y fue universalmente aceptado por más de un milenio. El conflicto trágico en la situación mundial consiste en que, aunque los nuevos sistemas tienen vigor y poder, sin embargo están en una fase experimental y nublada por prejuicios y desviaciones, mientras que los protagonistas del sistema antiguo sufren de la necesidad aguda de unidad y liderato.

En vista de esta profunda crisis en todos los valores por los cuales los hombres han vivido y muerto, un esfuerzo de revaluación y reforma de estos conceptos cardinales sería de incalculable importancia práctica. ¿No existe un mediador entre el Dios de los Cristianos, la religión del Nazismo y el Ateísmo del Comunismo? Sólo bajo esta luz pueden Las Palabras ser consideradas como un esfuerzo espectacular y de actualidad.

Teniendo en cuenta estas potencialidades multifacéticas se podrán, sin dificultad, leer muchos de los mensajes en este manuscrito. A primera vista parece una apoteosis poética –la apoteosis del principio central. Aparece aquí el gran Yo Soy. Aquí habla el plutócrata supremo más inaccesible que ha saludado el mundo. Parece una confirmación sublimada de los millones de cabezas tormentosas de egoístas que plagan el mundo. Pero esta impresión es seguida por el efecto opuesto. De repente los pequeños jefes humanos aparecen en su propia luz y estatura. Es como si la voz majestuosa del verdadero maestro ahogara el falsete de los jefes mortales y los sepultara en el olvido.

Han pululado las guerras que se alegaba iban contra el espíritu de Dios, mas la guerra que azota al mundo hoy es la primera que ha sido dirigida más o menos abiertamente contra la Divinidad como dueño del universo. Empezó y fue conducida intermitentemente a través de la llamada Nueva Era de la historia, aunque el ritmo de la revuelta se ha agigantado de repente en los veinte últimos años. Millones de sus hijos han abandonado abiertamente su fe en Dios, y otros tantos millones se han convertido a credos satánicos. Y sólo silencio ha sido su respuesta. Finalmente Él está hablando.



Ésta es la primera palabra de Él, la primera palabra hablada en primera persona. Su silencio ha terminado. Su propia ofensiva ha empezado. Dios ha entrado en guerra.

De nuevo por primera vez en la historia, no es inconcebible del todo el que una gran parte –quizá, tal vez, la parte más grande– de la humanidad pueda ser exterminada sin una pérdida perceptible del alto nivel de vida de la raza, cultura, y bienestar social del resto de la humanidad, quedando en pie solamente la pregunta: ¿quiénes deben ser los exterminados y quiénes los exterminadores? El hombre se ha escudado contra la enfermedad, se ha acostumbrado a la idea de la muerte de los individuos –de sus amigos y de su propia muerte– pero el pensamiento de una masacre, de un ser exterminado, como grupo, junto con su herencia cultural y racial, con sus sueños y visiones de futuro para la humanidad, es un pensamiento que no puede soportar. Una ansiedad que alcanza proporciones de pánico es el resultado explicable. Para su mente atormentada parece cierto que el fin del mundo está a la mano.

Constituye un consuelo que el mensaje del Padre llegue al mundo precisamente en este momento. No ha habido instante en que una palabra de ánimo fuera mejor acogida. Nunca ha habido un tiempo en que haya sido más urgente el indicar a todos los credos beligerantes y a las ideologías, a las naciones en guerra y a las razas, que existe un principio superior al cual se debe sumisión.



# **Las propias palabras de Dios. La Proclamación**

*J. L. MORENO*

Yo soy Dios,  
El Padre,  
El creador del universo.

Estas son Mis palabras,  
Las palabras del Padre.

Las palabras del Padre  
Siempre han existido.

Ellas existían  
Aun antes de que tú existieras,  
Siempre han existido  
Aun antes de existir el hombre.

Ellas existían  
Aun antes de que el mundo fuera creado,  
Siempre existirán.  
Aun cuando el mundo haya desaparecido.

Las palabras son transmitidas  
De boca en boca.  
Ellas son asequibles a todos,  
Al grande y al pequeño.

La palabra llega a todos.  
Todos anhelan  
La palabra.

Finalmente ellos te pasan  
La palabra  
A ti.

Las palabras no son un libro,  
Un libro de libros.

Ellas no son una obra,  
Una obra de obras.  
No hay arte de escritor  
Ni destreza en ellas.

Ellas son parte de la naturaleza  
Como tú y tú,  
Rayos de sol y nubes,  
Que brotan de todas partes,

De la profundidad del mar,  
Que cuelgan de los árboles,  
Se deslizan en los ríos,

Y en este preciso momento aquí  
Están brotando de Mi boca,  
Habladas y contorneadas  
Como sonidos hermosos.

Las palabras son habladas  
Cada instante  
Y difundidas  
Cada instante  
Desde un millón de rincones,  
Y de horizontes  
Sobre todo el universo.

Tan pronto como son pronunciadas  
Relampaguean  
En medio de las tinieblas,  
En todas direcciones  
Como rayos diminutos,  
Como sonidos,  
Como caricias y abrazos  
Que fluyen de Mí hacia todos.

Las palabras  
Son inmortales.

Hay cientos de lenguas  
En las cuales las palabras pueden ser moduladas.  
Hay cientos de maneras  
En las cuales se pueden oír las palabras.  
Pero todas estas expresiones no deberían compararse  
Con las palabras originales.

Su origen es anónimo.  
Su origen soy Yo.



Por medio de las palabras  
El padre te habla  
Directamente a ti.  
Las palabras no necesitan  
Ni de profeta, ni de sacerdote,  
Ni de intermediario.

He aquí una palabra  
Que sobrepasa todas las palabras.

Yo soy

Un dios del presente.

Mis palabras

Son palabras de poderío.

Pertenecen al presente.

El sentido de la palabra  
No es: la palabra por excelencia.  
La palabra señala el camino  
Hacia Mí.

Yo soy la sustancia.  
La palabra es sólo un símbolo.

Yo soy la meta.  
Sigue Mi palabra.

Yo soy el Padre.

Yo soy el padre

De tu hijo,

Yo soy el padre

De tu madre y de tu padre,

Yo soy el padre

De tu abuelo

Y de tu bisabuelo,

Yo soy el padre

De tu hermano y de tu hermana,

Yo soy el padre

De tu nieto

Y de tu bisnieto.

Yo soy el padre

Del cielo sobre tu cabeza  
Y de la tierra bajo tus pies,

Yo soy el padre

Del relámpago que salta  
Desde las nubes  
Y del arco iris sobre los tejados,

Yo soy el padre

De los pájaros que vuelan en la arboleda  
Y de las bestias que merodean en los bosques,

Yo soy el padre

De las montañas  
Que levantan hacia el cielo  
Y de las flores  
Que se abren en los prados,

Yo soy el padre

De tus lenguas y de tus ojos,  
De tus senos y de tus tobillos,

Yo soy el padre

Del polvo  
Del cual tú provienes,  
Y del silencio  
En el que te hundes.

Yo soy el encorvado  
Que se dobla para cargarte,  
Yo soy la mesa  
Preparada para alimentarte,  
Yo soy la semilla  
Que crece para multiplicarte,  
Yo soy el cantante  
Que canta para alabarte,  
Yo soy el ave  
Que se remonta para inspirarte,  
Yo soy la estrella  
Que brilla para coronarte.

Yo creo,  
Yo no soy creado.  
Yo bendigo,  
Yo no soy bendecido.  
Yo consuelo,  
Yo no soy consolado.  
Yo envío,  
Yo no soy enviado.  
Yo doblego,  
Yo no soy doblegado.



Oh, ¿quién está más necesitado  
De ayuda que Yo?  
¿Quién necesita  
Tantas manos como Yo?  
¿Quién necesita  
Tantas almas como Yo?  
¿Quién necesita  
Tantas tierras como Yo?

Si alguien sobrelleva  
Una carga demasiado pesada,  
Una mano más es suficiente.  
Si alguien se siente en soledad,  
Un alma que lo quiera  
Es suficiente.  
Si alguien necesita  
Alimento y descanso,  
Un pedazo de tierra  
Es suficiente.

Pero Yo, en cambio, necesito todas las manos  
Que existen,  
Ninguna debe faltar.  
Yo necesito todas las almas  
Que existen,  
Ninguna debe faltar.  
Yo necesito todas las tierras

Que existen,  
Ninguna debe faltar  
Si es que Yo he de llevar  
Vuestro peso hasta la Meta.

¡Ayudadme!  
Yo, quien dio luz a todos,  
Debo ser completado por todos.

## Glosario de términos morenianos

RENÉ F. MARINEAU

Las principales fuentes de las definiciones y explicaciones son: Anne Ancelin Schützenberger: *Précis de psychodrame*; Adam Blatner: *Psychodrama*; René F. Marineau: *Ainsi parle Jacob Levy Moreno*; J. L. Moreno: *Psicodrama*, volumen 3.

### ACTION OR ENACTMENT

*Acción o representación*: la parte del psicodrama en que una situación o conflicto se representa realmente en el *escenario*, luego de haberla examinado. Se alienta a la gente a describir sus situaciones vitales en forma dramática, a representar físicamente encuentros y conflictos que existen sólo en su memoria o fantasías. Así la persona cuya situación es el centro del grupo, protagonista, es ayudada a atravesar y elaborar las actitudes y sentimientos comprometidos, ya sea en el presente, pasado o futuro. La representación tiene lugar después de una atem-

peración apropiada y le sigue una acción posterior o periodo de intercambio. Para Moreno, revivir una situación, por ejemplo, la pérdida de alguien amado, no sólo permite el insight, sino que otorga la distancia apropiada a un hecho que puede mirarse de forma menos dramática o patética, si se lo experimenta por segunda vez.

### AUXILIAR Y EGO OR EGO AUXILIARY

*Yo auxiliar o ego auxiliar*: una persona del grupo, tanto un coterapeuta como un participante, que representa un rol, en el *psicodrama* de otro; esta persona contribuye a la representación de una

escena tomando un rol activo. Por ejemplo, en la escena donde se necesita a la madre del protagonista, alguien dirigido por el *protagonista* y el *director* representara el rol. El yo auxiliar debe seguir las indicaciones del director, puesto que su rol es “servir” a las necesidades terapéuticas del t protagonista. El fenómeno *tele* a menudo cumple un papel importante en la elección, por parte del protagonista, del yo auxiliar.

#### AXIODRAMA

*Axiograma*: drama basado en los valores sociales éticos y desarrollado por Moreno como forma de eliminar las *conservas* culturales. Moreno publicó protocolos axiodramáticos para ilustrar el concepto; el más conocido es el que se refiere a un espectador que en un teatro confronta al actor que representa a Zaratustra. El objetivo final de este axiograma es obligar a todos, actor, director, autor y hasta al espectador, a dejar en libertad a su verdadero yo, y no esconderse detrás de una máscara o rol. Otro protocolo axiodramático describe una confrontación con un sacerdote que es forzado a pronunciar su sermón en la calle,

no en su iglesia. Moreno consideraba al axiograma la primera etapa en el desarrollo del *sociodrama* y el *psicodrama*.

#### CHORUS

*Coro*: se le solicita al público o a un subgrupo de auxiliares que repitan ciertas frases o amplíen ciertos sentimientos como si fuesen el equivalente moderno de un antiguo coro griego. Al repetir reproches obsesionantes, dudas y otras palabras o frases angustiantes, puede profundizarse la experiencia del *protagonista*. Aseveraciones de confrontación o de ayuda pueden utilizarse según el estado psicológico o proceso real, o las necesidades terapéuticas del protagonista.

#### CO-UNCONSCIOUS

*Co-inconsciente*: véase *Tele*.

#### CULTURAL

##### CONSERVE

*Conserva cultural*: el producto terminado de un esfuerzo creativo. Por ejemplo: un libro, una obra teatral, una sinfonía. Moreno dedicó grandes esfuerzos a hacer desaparecer las conservas culturales, en especial en el terreno tea-

tral. Consideraba las conservas culturales como una barrera a la creatividad y esperaba sustituirlas por un comportamiento nuevo y espontáneo.

#### **DIRECTOR: IN PSYCHODRAMA**

##### **OR SOCIODRAMA**

*Director:* de *psicodrama* o *socio-drama*: el líder o terapeuta es el director. Al desarrollar la técnica del psicodrama Moreno recurrió al vocabulario teatral. Da indicaciones del rol o función de la persona que crea y garantiza al grupo un lugar seguro para investigar una situación vital. El director se hace cargo del grupo, dirige la sesión terapéutica de acuerdo con las reglas y técnicas del psicodrama, y tiene la responsabilidad de asegurar un adecuado seguimiento. El director tiene un rol más activo y directivo que en el psicoanálisis, por ejemplo, mientras que se minimiza el proceso de transferencia.

##### **DOUBLE**

*Doble:* persona que representa el rol, o una parte del rol, del protagonista. El protagonista necesita a veces una persona que tome su lugar para representarlo, que lo *doble*. Esta persona, un yo auxi-

liar, puede ser un terapeuta entrenado o un participante del grupo. El siguiente es un ejemplo de utilización de la técnica del doble: un adolescente inhibido no puede liberar su agresividad, luego de una escena humillante con su padre, se llama a un doble, en contacto con la agresividad reprimida, para tomar el papel del adolescente. Mientras el doble representa su papel, el adolescente alcanza la atemperación de su enojo, se integra y la necesidad del doble se hace superflua.

##### **ENACTMENT**

*Representación* (véase *Acción*)

*“in situ”*: Moreno manifestó que el psicodrama debía aplicarse en la misma situación y lugar donde el conflicto pudiera estar ocurriendo: “en ese punto”, por decirlo así. Puede ocurrir en el hogar, en el patio de la escuela, en el lugar de trabajo o en la calle. La idea de realizar terapia familiar en el hogar es un ejemplo de esta idea, aunque Moreno utilizaría la cocina y el dormitorio, tanto como la sala, para que la familia representara las escenas. Moreno

consideraba que Freud utilizaba un ambiente artificial. En el psicodrama, aunque la escena transcurre en el escenario, se toma un tiempo largo para que el *protagonista* recapture los elementos concretos del ambiente, y se le invita a describir en detalle, para permitir que el director se acerque lo más posible a la representación exacta de los detalles de una escena, como si ocurriera “in situ”.

### MIRROR

*Espejo*: el *protagonista* puede estar impedido de representarse a sí mismo, o el *director* puede desear que el protagonista tome distancia o logre insight; en tal caso, el director podría emplear la técnica del espejo. Se pide al protagonista que permanezca sentado y contemple a un *yo auxiliar* que lo representa en palabras y acciones. El *yo auxiliar* representa al *protagonista* copiando su comportamiento y tratando de expresar sus sentimientos con palabras y movimientos, mostrando al protagonista como en “un espejo”. El *yo auxiliar* trata de que la representación del protagonista se asemeje a éste lo más posible, como un “playback” de vídeo. Puede darse la situación

de que se exagere conscientemente al espejo, empleando la técnica de la distorsión deliberada para impulsar al protagonista, para que, en lugar de espectador pasivo se convierta en un activo participante, un actor que corrige la representación y la interpretación.

### PROTAGONIST

*Protagonista*: la persona cuya vida, o parte de ella, se está investigando en una sesión de *psicodrama*. La persona representa, desde un punto de vista terapéutico, el rol principal en una representación, aunque el papel que desempeña esta persona pueda ser secundario respecto de los otros participantes en la escena. El protagonista se elige durante y como parte de la *atemperación*, en la sesión de psicodrama.

### PSYCHODRAMA

*Psicodrama*: método terapéutico desarrollado por Moreno que consiste en la investigación de situaciones vitales y conflictos por intermedio de su representación más que de su comentario verbal. El objetivo del psicodrama es descubrir la “verdad” en la vida de cada persona en relación con otros

y el ambiente. Una “sesión” de psicodrama se divide en tres partes: *atemperación* (o *calentamiento*), acción o *representación e intercambio* (*compartir*). Se utilizan numerosas técnicas que incluyen: la del *doble*, *inversión de roles*, *espejo*, *coro*, *soliloquio*. Moreno desarrolló diferentes tipos de psicodrama, entre ellos: el psicodrama espontáneo, el psicodrama planeado y el psicodrama ensayado. Aunque el psicodrama es habitualmente llevado a cabo dentro de un grupo de participantes, se ha utilizado el psicodrama individual en especial en casos de enfermedad mental grave.

#### ROLE REVERSAL

*Inversión de roles*: un participante en un *psicodrama* o *sociodrama*, en especial el protagonista, cambia el rol con alguien, para ganar en perspectiva y observar una situación desde el punto de vista del otro; el protagonista, un hijo, por ejemplo, en una situación interpersonal con su madre, se pone en el lugar de la madre, mientras la madre se pone en el lugar del hijo. La madre puede ser la verdadera, como ocurre en el psicodrama *in situ* o puede ser re-

presentada por un *yo auxiliar*. En la inversión de roles, el hijo representa ahora a la madre, y la madre representa al hijo. Distorsiones de la percepción interpersonal se pueden sacar a la superficie, investigar y corregir en la acción. El hijo debe ahora realizar una atemperación para saber cómo su madre puede estar percibiéndolo y sintiéndolo; la madre, ahora el hijo, pasa por el mismo proceso. La inversión de roles fue para Moreno la técnica individual más importante del psicodrama y del sociodrama, la que permite a todos comprender el mundo interior de los demás. Requiere capacidad de empatía, pero va un paso más adelante al representar el mundo del otro.

#### SHARING

*Intercambio* (*compartir*): la tercera parte de una sesión de *psicodrama* o *sociodrama*, cuando todos, desde el protagonista hasta el público, son invitados a compartir la experiencia de la *representación* ya terminada. Lo que se comparte son los sentimientos y pensamientos, no las interpretaciones ni explicaciones. A través de este intercambio, la gente

advierde su identificación con ciertos roles y con otros miembros del grupo. A menudo conduce al insight o a la representación del psicodrama propio de otro miembro del grupo. El intercambio es de especial importancia para los *yoes auxiliares*, porque a veces representan roles cálidos, buenos y tolerantes y otras se los convierte en los villanos de la escena. El fenómeno *tele* es un factor importante en el proceso de elección de alguien para un rol y debe ser tenido en cuenta.

#### SOCIAL ATOM

*Átomo social*: la representación o configuración de todas las relaciones significativas en la vida de una persona. Por ejemplo: el átomo social de una persona puede incluir al cónyuge, familia, amigos, compañeros de trabajo, posiblemente hasta una mascota o un pariente muerto, que aún influye. El átomo social puede representarse en términos gráficos, identificando las relaciones significativas, pasadas o presentes, en términos de intensidad y/o distancia. El desarrollo del genograma fue vastamente influido por el concepto de Moreno sobre el átomo social.

#### SOCIODRAMA

*Sociodrama*: tratamiento psicodramático de problemas sociales desarrollado por Moreno y dividido, lo mismo que el *psicodrama*, en las categorías de: espontáneo, planeado y ensayado.

Es diferente de un “drama social”, producto de un escritor teatral y sólo indirectamente relacionado con el público y con el propio escritor. *West Side Story* es un buen ejemplo de representación de un drama social. La diferencia entre el psicodrama y el sociodrama está en la estructura y el objetivo. El psicodrama trata un problema en el cual un individuo o un grupo de individuos (psicodrama de familia) están comprometidos *privadamente*. El sociodrama trata problemas en los cuales el aspecto colectivo del problema se explicita abiertamente y la relación privada queda en segundo plano. Un buen ejemplo de sociodrama es la investigación de problemas raciales en un grupo de gente de color y blancos. En sociodrama los subgrupos son protagonistas; la sesión incluye la *atemperación*, *la acción y el intercambio*.



## SOCIOMETRY

*Sociometría*: método científico cuyo propósito es medir las relaciones interpersonales en un grupo. Incluye el estudio de las condiciones psicológicas de las poblaciones, por medio de métodos experimentales, y la representación de los resultados en fórmulas matemáticas y gráficos. Por estos medios pueden deducirse las leyes y reglas de las relaciones interpersonales de una situación concreta.

## SOLILOQUY

*Soliloquio*: un protagonista comparte pensamientos o sentimientos que normalmente esconde o suprime, como en un aparte. Por ejemplo, el *director* puede sugerir a un protagonista a punto de visitar a su madre agonizante: “Antes de que entremos en la habitación, vamos a caminar y me dirá qué siente al estar a punto de entrar en la habitación de su madre”. El protagonista entonces expresa lo que piensa y siente. Esto podrá dar nuevos insights al protagonista o al director, y podrá resultar útil como atemperación de un encuentro verdadero entre el protagonista y su madre a punto de morir, etcétera.

## SPONTANEITY

*Espontaneidad*: la capacidad de un individuo de dar una respuesta adecuada a una situación nueva o una respuesta nueva a una antigua situación. En otras palabras, la respuesta de un individuo se basa en lo requerido *ahora*, no en lo aprendido en el pasado aplicado ciegamente en cada situación. Moreno vincula la capacidad de una persona para ser *creativa* a la capacidad para mantener o recuperar un estado espontáneo. Los niños, no contaminados por las convenciones, las *conservas culturales* o estereotipos, constituyen los modelos de espontaneidad para Moreno.

## STAGE

*Escenario*: un lugar diseñado y reservado para sesiones de psicodrama. Dado que todos participan de la sesión, tanto un miembro del público como el *protagonista*, podría considerarse escenario al teatro total, como en el primer modelo de Moreno. En un sentido más restringido, el escenario es la parte del teatro donde se sitúa el protagonista y representa una situación particular. Ha habido varios modelos de escenarios, pero

los utilizados por Moreno habitualmente poseían, además de una galería, diferentes niveles, que representaban el grado de compromiso. En un psicodrama “*in situ*” el lugar real donde se realiza la acción se convierte en el escenario.

#### **SURPLUS-REALITY**

*Surplus-realidad*: el reino de la acción dramática donde las ideas de la mente pueden encontrar expresión apropiada. Así, los hechos de ciencia ficción, las fantasías y los acontecimientos emocionales que tememos o ansiamos pueden experimentarse como reales en un reino imaginario creado como un espacio para su manifestación. En otras palabras, la surplus-realidad es la realidad modificada, ampliada o minimizada por la imaginación. En psicodrama, como en la realidad, se invita a las personas a añadir elementos a la vida, a hacerla mejor o a engrandecerla, porque este proceso puede ayudar a cambiar la perspectiva de la realidad. Este suplemento a

la realidad puede usarse en la “vida real” en tanto no cree o represente una pérdida de contacto con la realidad misma

#### **TELE**

*Tele*: según Moreno el tele es el factor responsable de los grados de realidad de las configuraciones sociales al desviarse de la casualidad. Gordon Allport la define como el insight de apreciación y sentimiento de la naturaleza de otra persona. En términos operativos podría verse al tele como la comunicación inmediata, no verbal (por ejemplo, los factores no expresados que acercan a dos extraños en medio de una multitud); o los vínculos inconscientes de naturaleza recíproca (por ejemplo, en psicodrama un hombre elige a otra participante para jugar el rol de su madre y ella “sabía” que la iba a elegir). El tele es un factor esencial en el trabajo de grupo, porque permite a la gente darse cuenta de su identificación y la dinámica de su transferencia.

## Procedencias

- “Prefacio”, en René F. Marineau, *Jacob Levi Moreno. Su biografía*, trad. María Elena Zuretti, Buenos Aires, Lumen-Hormé<sup>o</sup>, 1995.
- “Antepasados y familiares: el nacimiento de un mito”, en *ibid.*
- “Notas para la biografía de Jacobo Levi Moreno”, en Dalmiro M. Bustos, *Psicoterapia psicodramática. Acción + palabra*, Buenos Aires, Paidós<sup>o</sup>, 1975.
- “Psicodrama”, en J. L. Moreno, *Psicoterapia de grupo y psicodrama*, trad. Armando Suárez, México, FCE<sup>o</sup>, 1966.
- “¿Qué es el psicodrama?”, en Zerka T. Moreno, Jacobo L. Moreno, Giovanni Boria, *Introduzione allo psicodramma moreniano*, Quaderni di psicodramma classico, trad. al italiano, Giovanni Boria, Italia, Centro di Psicoterapia<sup>o</sup>, 1979.
- “Las raíces del psicodrama”, en J. L. Moreno, *El psicodrama. Terapia de acción y principios de su práctica* (en colaboración con Zerka T. Moreno), trad. María Elena Zuretti, Buenos Aires, Lumen-Hormé<sup>o</sup>, 1995.
- “Los principios”, en Giovanni Boria, *Lo psicodramma classico*, Prefazione di Felice Perussia, Milán, Franco Angeli<sup>o</sup>, 1977.
- “Prólogo a la edición castellana”, en J. L. Moreno, *Las Palabras del Padre*, trad. Jaime Ortiz, Buenos Aires, Editorial Vancu<sup>o</sup>, 1976.
- “Prefacio”, en J. L. Moreno, *Las Palabras del Padre, ... op. cit.*
- “Las propias palabras de Dios. La Proclamación”, en *ibid.*
- “Glosario de términos morenianos”, en René F. Marineau, *Jacob Levi Moreno. Su biografía, ... op. cit.*

## Fotografías

- p. 1 J. L. Moreno. \*
- p. 21 “Intimidación con el padre”. La protagonista (a la izquierda) realiza psicodramáticamente su fantasía de un caluroso abrazo con el padre, después de haber alejado a la madre.\*
- p. 47 J. L. Moreno mientras dirige una escena relativa a un conflicto entre cónyuges. Marido y mujer no se atreven a ponerse de acuerdo sobre lo que les perturba en su relación. [Istituto di Psicodramma, Nueva York, 1948]\*

## Ilustración

- p. 59 Marc Chagall, *Moisés rompe las tablas de la Ley*, Colonia, Museo Wallraf-Richartz, óleo sobre papel, 228 × 152, 1955/56.\*\*

\* En *Introduzione allo psicodramma moreniano...* op. cit.

\*\* En *Maestros de la pintura: Chagall*, núm. 44, Buenos Aires, Anesa / Noguera / Rizzoli, 1973.







## EL PSICODRAMA Y SU CREADOR: J. L. MORENO

de Claudia Paz Román y Maribel Pimentel Pérez; número catorce de la colección LA LLAVE, obra editada por la DCSH de la UAM-X, se terminó de imprimir el jueves diez de diciembre de mil novecientos noventa y ocho. La producción estuvo a cargo de COMUNICACIÓN GRÁFICA Y REPRESENTACIONES P.J. SA DE CV. Arroz doscientos veintiséis, colonia Santa Isabel Industrial, México DF. El tiro consta únicamente de quinientos ejemplares impresos en papel bond de cincuenta kilos (interiores) y couché de doscientos diez gramos (cubiertas), y en su formación se utilizaron los tipos *times* (de ocho, diez, once, doce, trece, catorce y quince puntos) y *garamond* (de diez y once puntos).







**E**l objetivo de este libro es acercar al lector a la producción histórica-filosófica y conceptual de Jacob Levy Moreno, mostrando su trascendencia paradigmática en el campo de la intervención grupal.

El modelo psicodramático desarrollado por J. L. Moreno es un método psicoterapéutico que permite objetivar los contenidos psicológicos y resignificar la función del propio guión de la vida a través de un encuentro espontáneo y creativo con el otro. En palabras de Moreno:

Un encuentro de dos  
ojo a ojo, cara a cara,  
...entonces te miraré con tus ojos  
y tú me mirarás con los míos.

CLAUDIA PAZ ROMÁN es profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-X. Realizó estudios de psicodrama en Milán, Italia, en el Estudio de Psicodrama Clásico; actualmente coordina el diplomado de expresión corporal y colabora en los diplomados de intervención grupal y creatividad impartidos por esta misma universidad. Su trabajo con grupos data de hace más de 10 años, con propuestas de intervención terapéutica y formativa.

MARIBEL PIMENTEL PÉREZ es psicóloga y profesora del Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-X; obtuvo el grado de maestría en ciencias de la salud en el trabajo en la propia UAM-X, e inició sus estudios de doctorado en antropología en la UNAM. Actualmente realiza trabajo de investigación e intervención grupal en el campo de la salud mental laboral desde la perspectiva de género.