

PSICODRAMA Y CULTURA DE GRUPO

Gianni Montesarchio

Università di Palermo

Taking as a point of departure Moreno's deliberations on intuition, deliberations that pioneered the way to classical psychodrama, this article reviews the present-day state of analytical psychodrama's theoretical basis. The conceptual and methodological problems that morenian techniques pose within the analytical context are considered, placing special emphasis on the neutrality of the therapist, the role of interpretation, and the presence of transference elements in the dramatic enactments.

En más de una ocasión J. L. Moreno reivindicó la paternidad del término “psicoterapia de grupo” afirmando haber sido el primero en utilizarlo ya en el año 1931 en el Congreso de la Asociación Americana de Psiquiatría realizado en Filadelfia.

Realmente, el padre del psicodrama, más allá de las exageraciones y de las tendencias histriónicas propias de su personalidad, debe ser considerado un precursor de la cultura de grupo que se afirmó en una época, a principios del siglo, cuando el psicoanálisis había centrado la atención sobre el individuo y no sobre el grupo.

Es interesante, de cualquier forma, para comprender mejor la relación entre el psicodrama y el grupo y entre Moreno y la cultura de grupo, seguir las matrices culturales que llevaron a la construcción de la técnica moreniana.

Cada vez que se intenta sistematizar las líneas teóricas del pensamiento moreniano nos enfrentamos con el estilo disperso que lo caracteriza, y nos vemos obligados a encontrar o a reinterpretar líneas teóricas capaces de organizar las experiencias pragmáticas que a menudo son el único testimonio del pensamiento del autor.

En un intento de sistematización se tendrán en cuenta el aspecto histórico y las referencias culturales propias de Moreno recordando que es prácticamente imposible distinguir la evolución del psicodrama de la historia de su precursor.

J. L. Moreno nació en Bucarest en el 1889 según algunas fuentes, o en el 1892 según otras. Probablemente su familia, judíos sefarditas provenientes de España,

encontró útil establecerse en Austria donde, ya desde 1867, habían sido otorgados a los judíos igualdad de derechos políticos y civiles, lo que permitió al joven Moreno adquirir su formación cultural en Viena, en un clima tranquilo y lejos del antisemitismo de los años sucesivos. En 1917 se licenció en medicina y después se dedicó a la psiquiatría; antes se había inscrito a la Facultad de Filosofía que abandonó en 1912. Su interés por la historia y la filosofía era notable. Todavía estudiante se ocupó en 1914 de un grupo de prostitutas con las que trabajó, él dijo “in situ”, hoy se diría que realizó un trabajo “de campo”, con el objetivo de ayudarles a superar el problema de marginación que sufrían y a encontrar una modalidad de tutela del trabajo que realizaban: diríamos pues que se trató de una intervención clínico-social.

De hecho esta experiencia podría significar, incluso respecto al panorama internacional, la primera experiencia de grupo. Nos asombramos del hecho que el mismo Moreno, que procuró siempre defender sus descubrimientos, no se acordase de esta primera experiencia y remontase a 1931 la primera conceptualización de psicoterapia de grupo. También, antes de 1914 había experimentado un método el “axiodrama”: una forma dramática cuya finalidad era volver a revisar los valores éticos y culturales, elaborándolos a través de la creatividad. A pesar de que con este método la atención se centraba sobre la especulación filosófica y se cuestionaban los valores del hombre frente a la crisis de la cultura, es igualmente interesante notar cómo con el axiodrama aparece por primera vez el concepto de “creatividad” que como veremos será muy importante en el pensamiento moreniano.

En 1921 funda Das Stegreiftheater “El teatro de la espontaneidad”, donde actores debutantes recitaban en público no guiones teatrales, sino hechos extraídos de la vida cotidiana. Ya en los años 1918-1919 en la revista “Daimon” fundada y dirigida por Moreno, se ocupaba de resucitar y reconvertir el rol del actor, pues creía fuese prisionero del guión que se le otorgaba. Hay que abrir un paréntesis para señalar que también en este punto Moreno resultó revolucionario, poniéndose y poniendo un problema que además de acercarlo a Pirandello y a Proust lo convirtió en precursor de los experimentos teatrales de los años 70 y del debate aún abierto sobre la relectura del guión y sobre el sentido de la escritura teatral.

Fue en el contexto del “teatro de la espontaneidad” que nació la idea del “teatro terapéutico”: estamos en 1923 y entre realidad y leyenda la historia del psicodrama dice que uno de los actores jóvenes del grupo de trabajo propuso más que los hechos de crónica, las representaciones de las discusiones familiares donde era dominado por su mujer Bárbara, también ésta, actriz del teatro de la espontaneidad. En público era dulce y convincente, tanto que era siempre elegida para los papeles gentiles y tranquilos, pero Bárbara era en privado colérica e irascible. La representación dio un efecto inmediato y gracias a la “catarsis” que siguió, Moreno pudo subrayar la acción terapéutica del juego.

En 1927 Moreno concluyó su experiencia europea y se trasladó a América. Es

interesante notar cómo la razón por la que se fue a los Estados Unidos no estaba relacionada con los estudios psicológicos, ni con su interés por el teatro o el arte, sino con la tecnología: una patente electromagnética para el registro y la transmisión radiofónica de los sonidos. Esta curiosidad, en apariencia extravagante nos ofrece un motivo más para medir el eclecticismo del personaje y nos hace entender el concepto de rol que tuvo una gran dimensión en su teoría.

El traslado a los Estados Unidos fue también un signo de visión de futuro: por una parte Viena y Austria de 1920-1930 estaban perdiendo la primacía cultural que habían tenido al inicio del siglo y se acercaban a un período oscuro; por otra parte, América del Norte estaba empezando un período de fermentos culturales. Además, la tradición pragmática americana era mucho más acorde a las técnicas morenianas que la cultura centro-europea, cuna de la teoría psicoanalítica freudiana basada en la palabra y no en la acción.

El que ha sido definido como período americano fue decididamente propicio a las técnicas psicodramáticas y Moreno pudo trabajar en muchos y variados contextos (universidades, hospitales, escuelas, cárceles, etc.). En 1936 construyó en Beacon en el Norte del estado de New York una clínica con el primer teatro de psicodrama.

En 1951 inicia el tercer ciclo, después del europeo y del estadounidense, el ciclo mundial con la constitución del *International Committee of Group Psychotherapy* que tuvo lugar en París y que dio su primer fruto con el 1er. Congreso Mundial celebrado en Toronto en 1954, seguido de muchos otros, y que tuvo de nuevo sede en Canadá en 1992, como prueba que el 3er. período aun no se ha concluido.

Moreno murió en 1974 en Beacon con más de ochenta años, dejando a su segunda mujer Zerka Toeman empeñada en difundir el psicodrama como cultura, más aún que como psicoterapia.

REFERENCIAS CULTURALES

Antes de prestar atención a los presupuestos teóricos del psicodrama es útil seguir los filones culturales que influyeron y fueron el fundamento del pensamiento moreniano, a saber: el teatro griego y la filosofía.

Cuando hablamos de teatro griego debe considerarse no sólo el texto, que como veremos tiene un gran relieve, sino también el contexto: el teatro griego tiene orígenes religiosos y por lo tanto la participación en la acción teatral era participación en el rito. Este encuentro era naturalmente grupal de los actores y de los espectadores juntos. La implicación por un lado, la característica de evento, por otro, predisponían y facilitaban la catarsis, la purificación, la identificación y la reversibilidad del rol espectador-actor-espectador.

Desde el punto de vista del teatro Moreno se refirió a Eurípides que transformó en humana y laica la tragedia. De hecho, Esquilo, el padre de la tragedia, focalizó la atención sobre el problema del destino y de la opresión ejercida por los dioses.

La catarsis sirve para liberarse de esta condición, pero el protagonista es siempre el dios y el espectador es aniquilado por la distancia y la incapacidad de luchar contra él. Con Sófocles la catarsis se convirtió en posibilidad de rescatarse a través de la heroicidad de la condición humana, pero el protagonista es todavía el héroe, humano sí, pero “único”, difícil sujeto de identificación, distinto del sí mismo.

Con Eurípides la atención se centra finalmente en el individuo, en el hombre, en sus miserias, su lucha interna, en sus valores y en la fragmentación de aquello en lo que cree, en la dificultad de la existencia, incluso en la alienación hasta llegar a la locura. Es con Eurípides que la catarsis se convierte en psicológica, ya no más el destino, no más el héroe, sólo el hombre, el uno por el otro, el igual con el cual es fácil rendir cuentas, con el cual es posible identificarse, con el cual está permitido encontrarse. Aquí la catarsis se transforma en terapéutica, para Moreno es liberadora y fortalece más que aniquila. Hay desde luego una gran diferencia entre el desenfadado optimismo de Moreno y el latente continuo pesimismo de Eurípides, ya que en el fondo el autor griego no acaba de creer en el hombre ni en su salvación.

Vienen a este propósito a la mente las telenovelas actuales, grandes dramas, cuyo éxito consiste precisamente en la facilidad de identificarse y de vivir catárticamente las gestas propuestas. La ritualidad con la que se siguen: los horarios rígidos no deben ser cambiados, de este modo el hábito y la programación se convierten en parte del contexto; la singularidad que las primeras telenovelas hayan iniciado con historias de las pasiones y de las intrigas de los ricos, lejanos, inalcanzables, divinos, y que hayan después centrado su atención en los problemas cotidianos de los semejantes, de los pequeños y medio burgueses. Todavía, la atención se centra en el drama: no crean tanta catarsis e implicación emotiva los noviazgos, matrimonios, nacimientos, cuanto los divorcios, las muertes, los conflictos. Esto está en desacuerdo con el optimismo moreniano que en algunos casos y delante a ciertas citas es casi insoportable.

Vale la pena, sólo como curiosidad, consultar Aristófanes que en su comedia “Las avispas” del 422 a.C. parece ser el primero en indicar el uso del teatro como instrumento terapéutico. Esto nos es útil para recordar que el término drama genera en el lector alguna confusión, dado que el término, en su uso común, viene equiparado al de tragedia, mientras que la acepción correcta es “acción”.

Entre las influencias culturales que influyeron en Moreno y como consecuencia en el psicodrama nos encontramos: la Europa central de principios de siglo y la América de los años 30-40: el pensamiento de Nietzsche, el neopositivismo, el intuicionismo bergsoniano, y el expresionismo alemán. Precisamente de la obra de Bergson *La evolución creadora* Moreno extrajo el concepto de “espontaneidad creadora”, que tuvo un gran impulso en su concepción psicológica. No hace falta subrayar que era el período en el cual Freud elaboraba los conceptos fundamentales del pensamiento psicoanalítico. Cuando se trasladó a América en el 1927, sólo algún año antes del gran éxodo de las mentes científicas del círculo de Viena a los

Estados Unidos, Moreno se encontró con el pensamiento pragmático que ligaba bien con su atención focalizada en la “experiencia” como motor “activo” de la ciencia y del conocimiento.

Pero volvamos a la atención de Moreno por la cultura grupal: en polémica con Freud a quien acusó de haberse quedado ligado a las concepciones médicas de la psiquiatría, para la cual la sede del malestar está en el individuo, Moreno reivindicó el mérito, que debemos reconocerle, de haber trasladado el “locus” de la terapia del individuo al grupo. Freud no respondió nunca a los ataques de Moreno a pesar de que estas polémicas fueron continuas. Que Moreno fuese siempre quien iniciase estas polémicas, nos sirve para hacer notar lo inseguro que era en algunos aspectos y la necesidad que tenía de fundar las propias afirmaciones y teorías más que en una elaboración científica de los propios conceptos, en el continuo ataque y en la confrontación de las ideas de otros.

Moreno continuó paralelamente a sus estudios y a sus trabajos clínicos desarrollando una gran actividad de difusión y afirmación de sus ideas. En la introducción de la cuarta edición de *Psicodrama*, subrayó el aspecto de la conexión profunda entre el psicodrama y la psicoterapia de grupo. Esta introducción es del 1972, mientras que el libro se editó la primera vez en 1947. Un mérito de este texto es el de haber relacionado intuitivamente la psicoterapia de grupo con la terapia familiar, considerando la familia como un grupo con el cual poder trabajar, y demostrando en este caso, mayor atención al “locus” de la terapia que no a su teorización estéril. Muchos autores que tratan de grupos, entre los cuales Pontalti y Menarini, han retomado recientemente esta teoría.

Después de la segunda guerra mundial, en Europa, nace la atención al grupo con Bion e Foulkes y en América con Lewin. Incluso respecto a estas figuras, Moreno reivindicó su paternidad, afirmando por ejemplo que Lewin empezó a ocuparse de grupos sólo después de haberlo conocido en New York en el año 1935 e inspirándose en sus estudios sociométricos, quiso así subrayar lo importante que era su modelo de “átomo social” en el enfoque sistémico de la terapia familiar. Precisamente en el momento en el que se le reconoce visión de futuro, anticipación e intuición brillante, resuena aún más incongruente este modo de hacer suyo, que hoy nos parece un signo de un pensamiento atento al desarrollo vertical y no horizontal de las ideas, cuyo crecimiento es el fruto del camino común de muchas mentes científicas, más que el esfuerzo de una sola.

Esta enésima polémica sirve también para introducir el discurso sobre el espacio grupal, para constatar la atención que el psicodrama clásico atribuye al grupo como contexto, pero también para subrayar la ambigüedad que paralelamente emerge en el modelo de trabajo y acaba por ser más cercano a una terapia **en** grupo que no a una terapia **de** grupo.

Todos sabemos la distinción que hay entre tratar un caso, un sujeto en una situación grupal en la cual la relación del conductor (director diría Moreno) se dirige

uno por uno a cada miembro del grupo, cada uno protagonista individual, o en cambio, prestar atención a la relación que existe entre individuo y grupo en un modelo donde es “la red” que se compone hic et nunc.

Para subrayar lo que hemos dicho será útil hacer referencia al esquema del teatro moreniano (figura 1) indicando lo poco circular y lo lejos que se halla de una atención grupal: por un lado los planos físicos que componen la escena, donde se

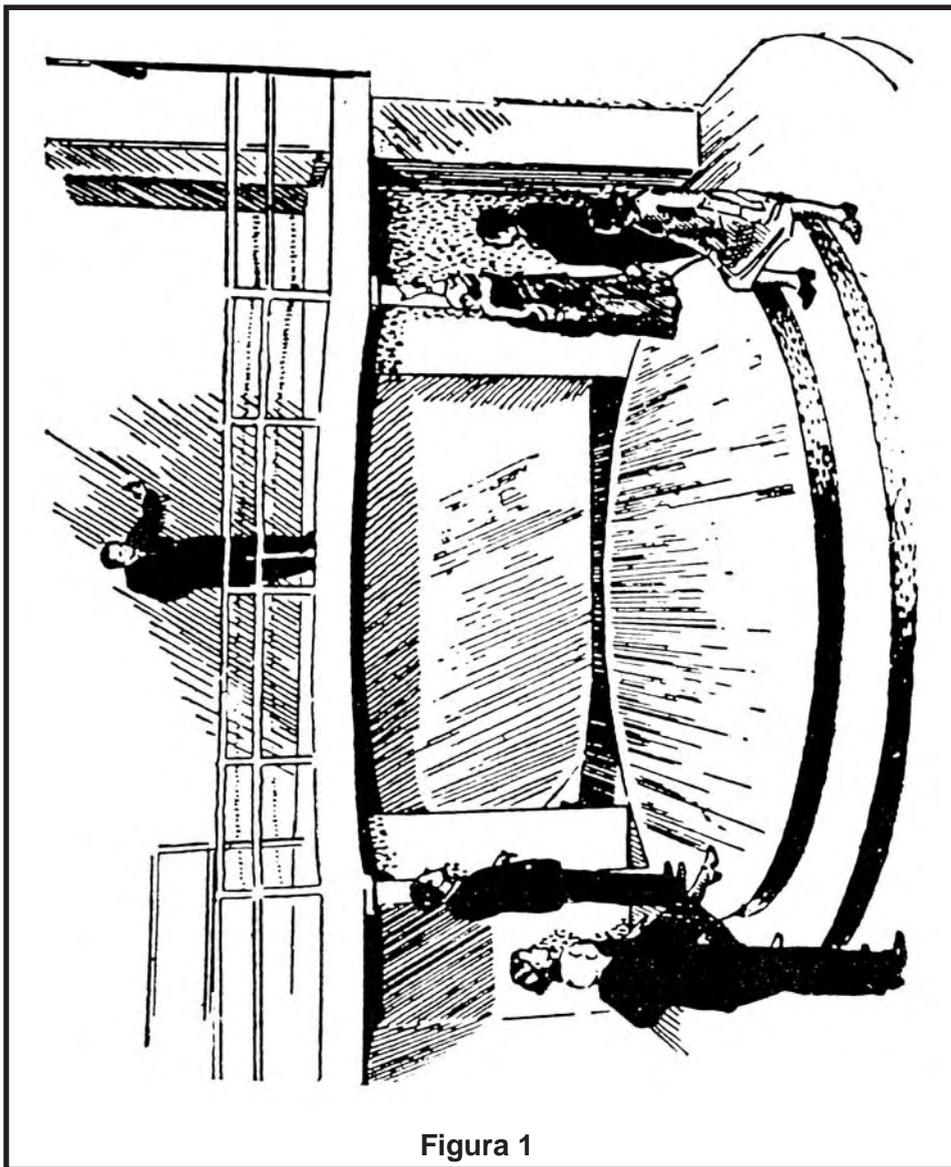


Figura 1

colocan los espectadores; el plano de la representación y el del director desconfirman el valor de la circularidad propia del grupo. Se pierde el valor de la unicidad que significa la igualdad y la no distinción entre quien se expresa y quien delega la expresión.

Retóricamente se relaciona la circularidad con la mítica “mesa redonda” donde el rey Arturo se sentaba en el mismo plano que sus caballeros, que eran todos iguales. La innovación, revolucionaria para la época introduce la atención al contexto, al aquí y ahora, (presente), a la pertenencia al mismo orden caballeresco, más que a la distinción ligada a la historia (pasado) de la familia de origen. La distribución en grados de nobleza habría requerido un espacio vertical. La innovación es revolucionaria en cuanto se decide poner a cada miembro del grupo clínico en la misma idéntica oportunidad de ver al otro, de poderlo escuchar, de poder interactuar con él cuando quiera. En el fondo Moreno desconfirma también este aspecto poniendo los otros miembros del grupo distintos del protagonista en posición de espectadores, o sea, sentados mirando hacia el único punto de referencia “la acción escenográfica” y de espaldas uno respecto a los otros, por lo tanto en una composición vertical. De este modo exalta todavía más la relación unívoca con el actor que sale del grupo para ser el elemento “iluminado” respecto al grupo “en la oscuridad”. Se dirá que existen momentos en que la luz de la sala se enciende para todos para compartir lo que ha sucedido, acercando a espectadores y actores. También en la manera de conducir la acción, la técnica del psicodrama clásico contradice la teorización de la espontaneidad, pidiendo siempre al Yo auxiliar de estar cerca de la vivencia del actor, más que expresar libre y espontáneamente aquello que considera el aspecto a interpretar. En la exposición de roles, cuando el protagonista tiene que elegir su alter ego, el director le da el poder de elección, más que preguntar al grupo: es muy distinto preguntar: “¿quién de este grupo quieres que interprete a tu madre?” a preguntar: “¿quién de este grupo quiere ser la madre?”.

No es casual, que precisamente respecto al espacio y a las modalidades de conducción, se evidencien las mayores diferencias entre el psicodrama clásico y sus modernas aplicaciones.

EL PSICODRAMA CLASICO

La ausencia de una teoría orgánica sobre el psicodrama no significa que Moreno haya dejado de establecer algunos principios, pero estos son a menudo ambiguos e indefinidos y desembocan con facilidad en aspectos metafísicos. Moreno elabora un sistema teórico triádico que deriva de la unión de tres teorías: la psicoterapia de grupo, la sociometría y el psicodrama y la dificultad de considerarlas separadamente radica en el problema que donde una empieza la otra acaba, o sea, no existe un confín claro. La definición que Moreno da de psicodrama es la de un método de investigación de la verdad a través de métodos dramáticos. El uso de la palabra drama, acción en griego, indica que se ocupa de transformar

activamente las dinámicas, en vez de darles una interpretación verbal. Como dice Moreno, no pudiendo entrar en la psique de una persona, se puede en cambio, con su ayuda, intentar darle una evidencia plástica trasladándola al externo del individuo a través de la representación. El método psicodramático constituye tanto un modo de diagnóstico como de terapia; se basa en la hipótesis que para poder consentir la reintegración de los pacientes, tanto a nivel psíquico como social, es necesario crear “culturas terapéuticas en miniatura”.

Estas permiten por un lado observar la estructura psicológica del grupo y por lo tanto cumplen una función diagnóstica; por otra parte constituyen un ambiente positivo que se contrapone, terapéuticamente, a un ambiente de origen patológico e insatisfactorio. La característica del psicodrama es la de incluir en el proceso terapéutico la actuación de un rol, en este caso la acción, no es una imitación de la vida, sino una continuación: los pacientes tienen así la posibilidad de encontrarse en una situación experimental en la que pueden revivir sus problemas, pero sin la presencia de los obstáculos y de las resistencias que la vida real impone, pudiendo así experimentar sin riesgos nuevos modos de ser. Esto no significa sin embargo, que los sujetos expresen todo lo que pasa por su mente, sin límite, como si fuese la actividad indiscriminada en sí misma la que fuera terapéutica. Como dice Moreno, el psicodrama, “no es una cura por la acción contrapuesta a una cura por la palabra” (Moreno 1985 pág. 395).

De ahí el rol fundamental del director y de los roles auxiliares en el guiar la acción: hacer de forma que no se resuelva en una simple descarga motórica sino que en cambio asuma un significado psicológico, convirtiéndose así en un modo para expresarse y entrar en contacto con los otros y consigo mismo.

Moreno no elabora una tópic de la psique, sino que considera el Yo como formado por roles que poco a poco emergen en el individuo: esto deriva de la experiencia que el individuo tiene de sí mismo en relación a los otros. En consecuencia el rol se define como “la forma operativa que el individuo asume en el momento particular en el que reacciona a situaciones en las cuales están implicadas otras personas u objetos” (Moreno 1985, pág. 38). Potencialmente una persona puede expresar innumerables roles, pero después, en la vida sucede a menudo que esto no es posible, y en ciertos casos los roles asumidos son tan limitantes y esclerotizantes que la persona se encuentra prisionera, no pudiendo expresarse libremente. La patología consiste para Moreno precisamente en esta rigidez de roles. Pero el individuo posee en sí mismo la posibilidad de superar este bloqueo creando nuevos roles y liberando a través de la espontaneidad las partes inhibidas de sí mismo. Creatividad y espontaneidad son puntos claves de la filosofía de Moreno. Este las considera la esencia del universo y se ven condenadas a menudo a un triste destino, al ser inhibidas o cristalizadas en “conservas culturales” (término que indica el producto acabado de un esfuerzo creativo); el psicodrama constituye el espacio en el que se pueden expresar de nuevo y en el cual el hombre puede

volverse a convertir en agente creador.

Moreno considera espontaneidad y creatividad fenómenos primarios y positivos, no derivados de la libido o de otras pulsiones.

En el psicodrama se pretende adiestrar a la espontaneidad, entendiendo con esto no la transmisión de un contenido fijo, sino al contrario un adiestramiento a la activación de estados espontáneos que dejen espacio a la creatividad.

El discurso sobre el adiestramiento de la espontaneidad produce una confusión entre función terapéutica y función pedagógica. La función pedagógica emerge claramente en el momento en el que se asume la espontaneidad presente en todos los individuos, que el psicodrama propone estimular. Pero para Moreno el fin del psicodrama no consiste en desarrollar la espontaneidad en sí misma, la cual a veces, puede asumir formas patológicas que distorsionan la percepción y la representación de los roles. El desarrollo de la espontaneidad tiene como finalidad la liberación de la creatividad, y es a través de esta última cómo el individuo puede experimentar e inventar nuevos modos para entrar en contacto con la realidad. La terapia tiene pues como meta, el “recondicionamiento de los roles”, a través de los cuales el protagonista puede abandonar roles inadecuados y aprender a crear nuevos. Como se ve, el límite entre terapia y pedagogía es muy lábil o mejor dicho no viene tratado o resuelto: si la catarsis constituye la resolución de la terapia, no debe causar sorpresa que ésta venga considerada como el proceso que “acompaña cada tipo de aprendizaje: consiste no sólo en encontrar la manera de resolver un conflicto, sino también de desarrollar el Yo” (Moreno 1964, pág. 536), para usar las palabras del mismo Moreno:” esto es más que una terapia. Es adiestramiento y desarrollo de una nueva personalidad”. (Moreno, 1985, pág, 282).

LA TECNICA DEL PSICODRAMA

Para ayudar a la manifestación de la espontaneidad y consecuentemente a la catarsis, el psicodrama moreniano utiliza cinco instrumentos: el escenario, el sujeto, el director, el grupo de roles auxiliares y el auditorio.

El *escenario* representa el espacio en el cual el sujeto puede expresarse libremente. La configuración de la escena responde a exigencias terapéuticas precisas: la sucesión de planos, sugiere, la dimensión vertical, favoreciendo la liberación de las tensiones y permitiendo a la acción desarrollarse con libertad. La escena se divide en tres niveles: calentamiento, comunicación y expresión.

Se invita al *sujeto* a no recitar en el escenario una parte, sino a ser él mismo. Para favorecer su implicación, el director utiliza las técnicas de calentamiento con el fin de obtener una activación en él, tanto a nivel físico como mental.

El *director* realiza contemporáneamente tres funciones: dirige cuando influye en la acción dramática; es terapeuta cuando participa en la acción y solicita la catarsis; es analista cuando observa las dinámicas individuales e interpersonales. En general es preferible que el director no se implique directamente en la situación, a

fin de permitirle observar con mayor atención y mantenerse fuera de las relaciones de transferencia. Su participación se produce por vía indirecta, o sea, a través de los *yoes-auxiliares* que pueden ser considerados como sus extensiones a quienes guía en la acción. Está claro que en una exposición tan simple de la relación conductor-grupo no existe elaboración de los conceptos de transferencia y contratransferencia.

Los *yoes-auxiliares* tienen también un cierto grado de autonomía, además de seguir las indicaciones del director pueden reaccionar espontáneamente en función de las emociones que en ellos suscita el protagonista. En este punto se puede hacer notar la diferencia entre trabajo **en** grupo y **de** grupo: el psicodrama clásico acaba por prestar una gran atención al individuo en el grupo, y poca atención a la red de relaciones grupales o a la dinámica grupal. El grupo funciona como contenedor y marco, pero lo que está en el centro es el actor, con su historia, con su problema, él es el que propone el “texto” y es sobre esto que se trabaja.

Después de haber apreciado la cultura moreniana en referencia al teatro y a la concepción de espontaneidad, es necesario subrayar que una de las diferencias entre el psicodrama clásico y el analítico se refiere justamente al respeto del texto. Moreno es muy fiel a la escritura del texto y muestra dificultad en la descomposición y en la reescritura de la partitura sobre todo si no es el protagonista quien lo hace. Hay que aceptar como escritura la historia que el protagonista narra y notar que es este el texto sobre el cual Moreno trabaja, y no, el que emerge del grupo. Para entendernos pongamos un ejemplo, si el actor pide al Yo-auxiliar que interprete un padre que lo maltrata, el director insiste para que el padre dramático lo haga, y si al contrario el Yo-auxiliar lo acaricia, no se elabora y no se reflexiona sobre el por qué. Moreno al máximo pide al actor que se vuelva a explicar, y, con una “inversión de rol” que se muestre, pero no se le pregunta por qué en busca de un padre violento se acabe por encontrar uno que acaricia y sobre todo no se profundiza en las relaciones del aquí y ahora entre los miembros del grupo, se traslada la atención fuera, al pasado o al futuro. De este modo la reescritura del “texto” por parte de un grupo que trabaja se ve poco estimulada y es mucho menos interpretable de cuanto a veces retóricamente se afirma.

El *auditorio* está compuesto generalmente por los componentes de la familia del sujeto o por pacientes que tienen en común el mismo tipo de problema. El público, en relación al sujeto, representa el mundo, la opinión pública, y la escena resulta influenciada por su presencia; además, éste puede intervenir directamente tanto comentando como participando en la acción, y esto resulta muy útil para pacientes que se sienten aislados emotivamente. En relación a sí mismo, el público, representa siempre un paciente colectivo que encuentra bienestar en la catarsis interpersonal. También en este caso resulta claro el modelo de curar en grupo, donde el sujeto es actor en el centro de una situación que no tiene presente las matrices y redes grupales, sino sólo las relaciones entre el protagonista y el grupo que en este modelo se convierte en otro distinto de sí mismo.

Una sesión de psicodrama se subdivide en tres partes: preparación, acción y condivisione. La primera fase, de *preparación*, tiene como objetivo focalizar la atención del grupo sobre un tema común y encontrar un protagonista que lo encarne o lo represente. A tal fin existen varias técnicas usadas por el director para favorecer esta coagulación, aunque a veces no es necesario, pues existe ya un tema que emerge espontáneamente. Antes de pasar a la acción propiamente dicha, existe también una fase de calentamiento para el protagonista y sus yoes-auxiliares, de manera que entren en la situación. Moreno es muy activo en esta fase, quizás demasiado, pero el problema no es de Moreno que, histriónico y genial conseguía contener y controlar las relaciones, sino de todos los morenianos que han seguido sus pasos y que se han vuelto en la conducción de grupos en invasores, acrílicos y poco empáticos.

La fase de la *acción* indica la representación dramática por parte del sujeto, pero mientras en el teatro “la realidad se demuestra a través de la ilusión, en el teatro terapéutico realidad e ilusión son la misma cosa” (Moreno 1985, pág. 89). Acción, en psicodrama, implica siempre “hacer como si”, por lo cual la acción es siempre al mismo tiempo concreta y simbólica. La acción está caracterizada además de la dramatización espontánea del protagonista por una serie de técnicas aplicadas por el conductor y por los yoes-auxiliares. Estas, no constituyen una estructura definida que determina el camino de la acción, sino al contrario son casi como precauciones que se utilizan para favorecer que emerjan las emociones y la espontaneidad. Estas técnicas se realizan dramáticamente en el interior de la acción, confundiendo con ésta. Son muy flexibles respecto a la aplicación y a la realización: sucede a menudo que se improvisan otras nuevas para adaptarlas a la situación en curso. Moreno indica cerca de 350, entre las cuales la técnica del doble, del espejo, la inversión de roles y el soliloquio son las más divulgadas.

Volviendo a la acción, su importancia radica en la capacidad de producir la catarsis, que Moreno define como “el efecto terapéutico que el psicodrama produce en el actor, que representando el drama al mismo tiempo se libera” (Moreno 1985, pág. 48).

La catarsis en general se consigue después de un clímax emocional en el cual se rompen las resistencias, esto produce una liberación del pasado a través de la toma de conciencia. Para Moreno la catarsis, una vez que se ha producido, indica el éxito y el fin de la terapia.

La tercera fase es la de la vuelta al grupo y de la *discusión*. Ésta es fundamental dado que hace sentir al protagonista que no está solo, le permite beneficiarse de las experiencias y opiniones de los demás y permite a todos expresarse, de manera que pueda producirse la catarsis de grupo.

Moreno propone dos distinciones en la modalidad de la terapia de grupo que pueden ser usadas como dos ejes, a partir de los cuales desarrollar el discurso. La primera distinción que él propone es entre la terapia de grupo analítica y la terapia

de grupo de acción, la misma distinción que existe entre la sociometría y el psicodrama. La terapia de grupo analítica se basa en la sociometría, o sea, en el estudio de las corrientes afectivas que atraviesan los grupos y del lugar que los individuos asumen en estos. El estudioso analiza la organización y la estructura del grupo y como consecuencia sugiere los cambios y las conductas más adecuadas de manera que el grupo se armonice; este tratamiento se efectúa *in loco*. La terapia de grupo de acción se propone superar el límite de la precedente y por lo tanto alcanzar problemas más profundos: el método que se utiliza es el psicodrama y en este caso es preferible aislar el grupo de la colectividad. Esto es debido a que, a pesar de que el psicodrama se puede aplicar en cualquier lugar, el aislamiento del grupo del resto de la comunidad, en el teatro terapéutico, permite actuar en un ambiente objetivo que facilita la resolución completa de los conflictos más profundos.

La segunda distinción propuesta tiene que ver con la terapia de grupo de tipo individual y la terapia de grupo de tipo colectivo, que marca la diferencia entre sociometría y psicodrama, y que Moreno recalca se aplicara a cada tipo de psicoterapia de grupo.

La psicoterapia de grupo de tipo individual focaliza su atención sobre los individuos singulares que forman el grupo en una determinada situación; por el contrario, la de tipo colectivo se centra en el grupo y sus denominadores colectivos.

Esta visión influye también el rol del grupo dentro del psicodrama que en cambio se ocupa de las relaciones interpersonales y de las ideologías privadas. Este tratamiento se realiza en grupo puesto que la inadecuación de los roles del sujeto puede resolverse sólo en contacto con los otros. Pero el psicodrama, como ya hemos dicho, se ocupa sobre todo del individuo dentro del grupo. El auditorio está formado por personas que comparten el mismo síndrome mental, y forman como un paciente colectivo, constituido por componentes individuales, a los que el director se dirige considerándolos uno por uno. Desde luego, el eco del grupo tiene un efecto de caja de resonancia, transmite solidaridad, hace que el sujeto no se sienta aislado y abandonado, añadiendo como sugiere Schutzenberger, “otra dimensión a la psicoterapia individual” (Schutzenberger, 1972, pág. 24). Pero de cualquier manera el grupo representa un público delante del cual expresarse y esto emerge claramente también de la forma del teatro terapéutico donde el grupo está sentado en platea, como un público, cada espectador entra en relación con el protagonista a través de una vía personal, y el darse la espalda recíprocamente impide la interacción cara a cara en el grupo.

El tratamiento tiene lugar indirectamente, a través de su portavoz en el escenario. Como dice Moreno, en el fondo el grupo “es una metáfora, no existe” (Moreno, 1985, pág. 418), es un conjunto de individuos los cuales incluso llegando a desarrollar estados co-conscientes y co-inconscientes, derivados de la historia común del grupo, se quedan siempre en su singularidad y no darán nunca vida a una entidad grupal.

DEL PSICODRAMA CLASICO AL PSICODRAMA ANALITICO

La asimilación del psicodrama con el psicoanálisis se vio favorecida, como se ha hecho notar precedentemente, por la falta de rigor del sistema teórico de Moreno, factor que ha consentido aislar las técnicas psicodramáticas del modelo teórico al que estaban ligadas. En Francia los psicoanalistas conocieron poco las obras de Moreno, y mostraron poco interés en profundizarlas, considerando sus ideas extravagantes y superficiales.

Se reconoció la aportación que, utilizar la dramatización con un sujeto puede favorecer la explicitación de sus conflictos, defensas, resistencias: de aquí su utilización con sujetos que tienen dificultad en la verbalización, como los niños o los adolescentes. La técnica está considerada sólo como soporte respecto a formas verbales más maduras. Es inevitable a este punto notar cómo el psicodrama se desnaturaliza en este proceso de asimilación: las técnicas psicodramáticas ya no se orientan a la liberación de la espontaneidad, sino al análisis de la transferencia y de los mecanismos de defensa de los sujetos que serán luego interpretados psicoanalíticamente. Además el abandono del modelo psicosocial de la personalidad elaborado por Moreno, como nota Rosati (1980), provoca como consecuencia, que la concepción teórica de las diferentes corrientes de psicodrama analítico dependan del modelo psicoanalítico al cual pertenece el terapeuta. Esto explica las diferencias que existen entre los distintos autores de la escuela francesa, pues utilizan perspectivas a veces muy distintas.

La integración del psicodrama dentro del psicoanálisis, abre desde luego, muchos interrogantes: nos preguntamos qué valor dar a las teorías de Moreno y hasta qué punto usar su aportación, cómo conciliar la neutralidad del analista con la participación en la dramatización, cómo transferir la situación analítica en la sesión psicodramática. Los distintos autores encuentran, pues, respuestas diversas en base al modelo teórico al que pertenecen, pasando a través de varias fases de experimentación que muestran todas las dificultades que conlleva esta asimilación. Un ejemplo lo constituyen los intentos de Lebovici de transponer la regla fundamental del psicoanálisis de “decir todo”, transformándola dentro de la sesión psicodramática en la regla de “hacer todo”. Esto condujo a consecuencias desastrosas en cuanto, sobre todo los niños, dejados libres de hacer cualquier cosa, a menudo provocaron daños a cosas o personas sin ningún provecho terapéutico. Lebovici (1980) volvió a la regla clásica en que la acción no es nunca real sino que constituye siempre un “hacer como si”.

La escuela de psicodrama analítico francesa incluye autores diversos cuyas teorías son a veces contrastantes pero se pueden indicar algunas modificaciones que son compartidas por la gran mayoría y que introducen importantes cambios en el setting psicodramático:

- El grupo se hace más pequeño y los participantes se sientan en círculo.
- La escena es imaginaria por lo que no existe ni escenario ni otros recursos

escenográficos.

- En la fase de calentamiento hay una mayor discreción que tiende a hacer superar la resistencia al juego.

- El psicodramatista participa en el juego, pero de acuerdo con el principio de neutralidad asume una posición alejada.

- La interpretación psicoanalítica es más importante que la condisión. Naturalmente al lado de una interpretación verbal es posible una forma de interpretación a través de la acción.

- Es fundamental utilizar la transferencia y la contratransferencia.

Sin embargo, a pesar de esta base común, las diferencias entre los autores son notables. Nos gusta particularmente el enfoque de Anzieu, que se ocupa de elaborar un modelo teórico específico para definir el ámbito del psicodrama analítico. Implícitamente Anzieu critica a los otros autores franceses: Lemoine, Lebovici, Diatkine, Kestenberg, porque desarrollan una forma de psicoanálisis individual en grupo; él al contrario sostiene que el psicodrama es una psicoterapia de grupo y del grupo. Para los autores citados, el psicodrama constituye un medio expresivo que tiene el valor de privilegiar los componentes no verbales de la comunicación, permitiendo así, que emerjan elementos que podrían quedar escondidos o necesitar mucho más tiempo para ser descubiertos. A la dramatización no se le asigna un valor terapéutico, sino sólo de expresión de conflictos, defensas, fantasmas del sujeto. Como en un sueño constituye sólo el contenido manifiesto cuyo contenido latente debe ser interpretado. El método utilizado es parecido al del psicoanálisis clásico: interpretación verbal individual y análisis de la transferencia. Se descartan así conceptos como catarsis, propio del psicodrama, y el concepto de función del grupo, propio del grupoanálisis. Además el comportamiento del terapeuta está determinado por la neutralidad, el principio de “no hacer el juego del paciente”, así que si participa en la dramatización lo hará con la menor implicación posible. Nos parece estar de acuerdo con el principio de no colusión, pero nos preguntamos qué significa no implicarse, y por lo tanto no utilizar la contratransferencia. Vale la pena recordar la crítica que Moreno hace al principio de neutralidad propuesto por estos autores. Moreno nota cómo en ciertos momentos el protagonista tiene necesidad, durante el trabajo dramático, de una madre, un padre o de otras figuras, si el yo-auxiliar no ofrece las genuinas características, el protagonista, según Moreno, podría verse perjudicado más que ayudado. Se necesita una transformación recíproca entre protagonista y yo-auxiliar para evitar que el sujeto se encuentre jugando solo y para evitarle sentirse como una “rata de laboratorio” (Moreno 1985, pág. 53).

Anzieu retoma esta crítica y recuerda cómo el yo-auxiliar se halla inserto en la sección de psicodrama de Moreno para favorecer el contacto con la realidad y para impedir que la dramatización se transforme en una satisfacción narcisista de los deseos del sujeto. A este propósito, una de las contribuciones más fecundas de Anzieu es la de la reelaboración de la función del yo-auxiliar y su aplicación

específica de la interpretación psicoanalítica en el psicodrama. Anzieu usa la interpretación refiriéndose al aquí y ahora y la relaciona tanto con la dimensión individual como con los efectos de grupo de resonancia fantasmática y con los procesos identificatorios y proyectivos que subyacen a las relaciones interpersonales.

La interpretación verbal se usa sólo en la fase inicial y en la final de la sesión, y no se considera útil durante la dramatización. Por esto se utilizan formas particulares de actuación que son la forma hablada y actuada de la interpretación. Es posible usar la comprensión simbólica, o sea, en vez de interpretar los símbolos a través de los cuales el sujeto expresa los propios conflictos, el psicodramatista puede usarlos, con el significado particular que le ha sido atribuido durante la escena.

De este modo se da una interpretación implícita que consiente al sujeto continuar expresándose, en contraste con lo que hacen otros autores franceses, los cuales, cuando piensan que es necesario interpretar, interrumpen la dramatización considerándola inútil cuando el significado implícito ha emergido. Esta forma aberrante y perversa del psicodrama encuentra expresiones extremas sobretodo en algunos autores lacanianos, ver Lemoine (1973), para los cuales cinco minutos de sesión actuada dan pie a horas de especulaciones verbales.

Las formas que la interpretación asume durante la dramatización son “la interpretación verbal recitada” y “la intervención mediante el rol”. En la primera forma, el psicodramatista hace un comentario que tiene valor de interpretación, en la segunda, el psicodramatista interviene activamente. Puede obstaculizar la recitación, puede decidir introducir temas evitados por el sujeto, puede disolver intentos de complicidad, puede crear situaciones o accidentes, puede exasperar una situación de transferencia. Las posibilidades de acción son muchas y las técnicas de Moreno constituyen una reserva muy útil. Esta posibilidad de actuar en la situación misma, según Anzieu, es una de las aportaciones más interesantes de Moreno.

En las formas más modernas del psicodrama, basadas en modelos grupoanalíticos, las acciones interpretativas que Anzieu describe como privilegios del conductor, son acciones de las que puede hacerse cargo el grupo al completo o los participantes uno por uno, además del terapeuta.

Anzieu nos parece el autor más atento a las técnicas morenianas, a menudo hace referencia a la aportación teórica de Moreno, a pesar de haber elaborado su propio sistema específico. De hecho no olvida la función generadora de la asunción del rol; el valor catártico de la dramatización en el liberar los afectos reprimidos, la función de contraste del grupo, que permite ampliar la gama de roles y las modalidades de acción. Todos estos elementos los toma de Moreno y luego los asocia al análisis de la transferencia. Por otra parte Anzieu critica la obra de Moreno por faltarle el símbolo y el significado, sin los cuales la acción puede transformarse en una simple descarga motórica. La aportación del psicoanálisis es pues fundamental, la de proporcionar estos significados. De la unión entre expresión dramática y

comprensión psicoanalítica deriva una nueva visión en la que el psicodrama constituye una comunicación simbólica. El sujeto puede representar en el exterior el propio “drama “ a través de una serie de personajes que simbolizan la situación conflictual originaria. Se reproduce, utilizando la terminología de Lacan: la “historia mítica del sujeto que es actualizada”. Este proceso se ve favorecido por la característica del psicodrama de constituirse como en espacio de juego, más tolerante porque está basado en el “hacer como si”. Los psicodramatistas desarrollan en este contexto una función de contención y de atención para crear un espacio transicional que facilite el proceso de simbolización de manera que se pueda reformular un camino hacia la relación de objeto. En definitiva el psicodrama, tal y como es interpretado por Anzieu y por la escuela francesa, permite actuar sobre la organización psíquica a través de la liberación pulsional, la abreacción catártica de las emociones, el refuerzo del principio de realidad y la liberación del Yo, permitiendo el acceso a nuevas identificaciones .

En el panorama de la escuela francesa, hay que hacer igualmente mención especial de la aportación de Schutzenberger. La autora parte de la consideración de que no existe una clave única de lectura del comportamiento del grupo, de la cual deriva la creación de un sistema triádico en el que convergen las aportaciones de la psicoterapia de grupo, del psicodrama y de la terapia dinámica de grupo. En este sistema triádico el psicodrama constituye una introducción de la psicoterapia del grupo permitiendo una profundización y una articulación con la dimensión individual. Por lo general el juego tiene lugar en un momento dado de la evolución del grupo, a menudo después de que la emergencia de los primeros conflictos, después de las fases de dependencias y cuando las relaciones con el director se han aclarado. El grupo triádico es un grupo en el que la atención está focalizada más que en el individuo, en el grupo. Al lado de los instrumentos clásicos se utiliza el observador, que manteniéndose fuera de la dinámica grupal, tiene la función de facilitar al conductor la comprensión de las dinámicas de contratransferencia. Schutzenberger subraya que en su enfoque, diversamente del psicodrama analítico que focaliza sobre las relaciones de transferencia, se consideran también la dinámica y la sociometría del grupo, por lo que el material que se pone en juego, corresponde simultáneamente al contenido psíquico de un individuo, a la vivencia de muchos espectadores y a un momento del grupo.

Otra aportación original nos llega de la escuela argentina, que añade a las formas clásicas del psicodrama un elemento constituido por los “juegos dramáticos”. Los “juegos” son una forma de sensibilización al lenguaje dramático en el que se intenta facilitar en los participantes el pasaje de una modalidad de pensamiento discursiva a una modalidad donde las ideas se transforman en acciones: lo que se propone es pensar en escenas. Desde este punto de vista el juego dramático es una experiencia que se concluye en sí misma, que puede durar poco, y que permite un acercamiento incluso narrativo a la técnica psicodramática. No se trata de una forma

de terapia, las interpretaciones se evitan, las intervenciones se focalizan sobre la descripción de los personajes y son relativas al rol jugado. Son juegos preestablecidos, repertorios de escenas que el conductor propone en base a la situación y a los objetivos previstos.

Cada ejercicio está generalmente dividido en cuatro fases: la consigna; la dramatización; la explicación verbal de lo que se ha actuado; la condisión con el grupo.

Asumir el rol de un personaje imaginario facilita en el protagonista la expresión de sentimientos y comportamientos que representándose a “sí mismo”, difícilmente hubiera podido tener la oportunidad de asumir. Así el juego dramático desarrolla una función doble: permite evidenciar las defensas que obstaculizan la expresión de las fantasías y al mismo tiempo movilizar estas defensas y realizar la expresión del imaginario.

Los juegos dramáticos pueden así ser presentados aisladamente como vehículo en la formación, o insertarse en grupos clínicos.

En el caso de grupos clínicos pueden insertarse en las primeras sesiones para facilitar el acercamiento con el medio expresivo, para enseñar un alfabeto. Después pueden ser aplicados en situaciones específicas, por ejemplo para explorar aspectos del individuo o del grupo.

Las experiencias con técnicas dramáticas activas y lúdicas, abren el debate sobre las posibles vías para obtener profundidad en la movilización y elaboración de los contenidos del grupo tanto en la terapia como en la formación. En este sentido para comprender hoy el psicodrama se debe encuadrar exclusivamente en modelos de tipo grupal. En esta óptica a través de la idea de transindividualidad, apoyada por la resonancia transpersonal de Foulkes, la interioridad del individuo se revela a través de la interioridad del otro “subjetivamente y proyectivamente, en consonancia y resonando con el otro, y en los otros, cuyas partes resonantes son como piezas de un puzzle que completan la propia interioridad y viceversa” (Pavlovsky, Kesselmann 1989, p. 86).

Según los autores citados lo que transforma en el grupo es tomar conciencia del propio nivel de implicación y de resonancia con los otros y no profundizar la propia historia personal, que al contrario constituye un mito que debe ser desestructurado para dejar espacio al cambio y a la creatividad. “Nuestro deber en las sesiones es divertirse jugando con los mitos en la escena y este es el camino estético-creativo que proponemos para hacer frente a la desesperación y a la resignación” (ibidem 1989, p. 106). Es interesante notar que, el psicodrama alejándose de la técnica clásica y hibridándose en los modelos analíticos se ha aproximado en los últimos tiempos a la forma primitiva, subrayando la espontaneidad y a la creatividad. El tiempo no ha pasado en balde y la aportación moderna se centra en la atención de los modelos psicológico-clínicos y no en la preeminencia de una teoría sobre otra.

Como hemos ya dicho, la escasa seriedad teórica, ha sido por una lado un problema para la técnica moreniana, pero por otro lado es una de las razones de su desarrollo: muchos han podido utilizar la técnica colocándola en modelos teóricos más rigurosos. Por esta razón a muchos psicólogos, empeñados en la investigación del psicodrama, les ha resultado difícil encontrar paralelismos entre Moreno y otros autores.

Varios grupos de investigación utilizan la técnica psicodramática, sobre todo los psicoterapeutas junguianos. Pero ¿por qué los junguianos más que otros se han dedicado a la investigación y aplicación de esta técnica? La cosa puede parecer extraña, ya que Jung consideró la psicoterapia de grupo, como un obstáculo para el desarrollo del individuo (Hobson, 1964). Según Gasseau y Gasca (1991, p. 25), “el psicodrama, a la luz de las concepciones de Jacob Moreno e Karl Gustav Jung, tiene un desarrollo analítico peculiar”, y probablemente esto no sería bien aceptado ni por Moreno ni por Jung. Entonces, más que buscar una integración entre maestros podría ser útil encontrar una credibilidad que parta de los locus terapéuticos y de las teorías del cambio para llegar a los objetivos. Los mismos autores citados, en más de una ocasión, se han movido en esta dirección.

En la introducción al libro de Chiavegatti (1991), “*El rostro y su máscara*”, Leonardo Ancona indica un camino: “... el sujeto del psicodrama moreniano, esencialmente basado en el juego-rol-grupo, no tiene “espesor”, es sólo un espejo donde no se encuentra diferencia entre lo que se dice y lo que se representa, entre el sujeto y su rol: hay sólo una consideración atenta del comportamiento explícito en el drama, sin inconsciente y sin interpretación”. Quizás en el espíritu de la investigación sería útil seguir este camino, el del “espesor”, que al contrario, se pierde cuando el esfuerzo se reduce a buscar consonancias con otras teorías: Moreno tiene una teoría del cambio basada en la catarsis, Jung en la interpretación.

Es hora de reflexionar sobre la “demanda”, sobre los objetivos, no del psicodrama o del psicoanálisis, sino sobre los objetivos del cliente y especialmente sobre la naturaleza del producto de la psicología clínica.

Tomando como punto de partida las intuiciones originales de Moreno sobre el psicodrama, el artículo pasa revista al estado actual de las bases teóricas del psicodrama analítico. Se consideran los problemas conceptuales y metodológicos de las técnicas morenianas, con especial énfasis en la neutralidad del terapeuta, el papel de la interpretación y la presencia de los elementos transferenciales en las representaciones dramáticas.

Traducción: Neus López i Calatayud

Referencias bibliográficas:

- ADORNO, F., GREGORY T. & VERRA V. (1974, 1978). *La storia della filosofia, vol. 1 e 3*. Bari: Laterza.
- ANCELINE-SCHUTZENBERGER, A., (1970). *Précis de psychodrame*. Paris: Editions Universitaires.
- ARISTOFANE (1964). *Opere*. (traduzione di F. BALLOTTO). Milano: Rizzoli.
- BASQUIN, M., DUBUISSON, P., LAJEUNESSE, B.S. & TESTEMALE-MONOD, G., (1979). *Lo psicodramma - un approccio psicoanalitico*. Roma: Borla.
- CHIAVEGATTI, M.G. (1989). *Il volto e la sua maschera*. Roma: Armando.
- DIANO, C. (1984/86). *Il teatro greco. Tutte le tragedie*. Firenze: Sansoni.
- GASSEAU, M. & GASCA G. (1991). *Lo psicodramma junghiano*. Roma: Bollati Boringhieri.
- HOBSON, R.F. (1959). An Approach to Group Analysis. *Journal of analytical Psychology*, vol. 4, n.2.
- HOBSON, R.F. (1964). Group Dynamics and Analytical Psychology. *Journal of analytical Psychology*, 9, 1.
- LEBOVICI, S. (1980). *Terapia psicoanalitica di gruppo*. Milano: Feltrinelli.
- LEMOINE, G. & LEMOINE, P. (1973). *Lo psicodramma*. Milano: Feltrinelli.
- JOUER-JOUER, M. (1980). Per una teoria psicoanalitica dello psicodramma, *Atti dello psicodramma*, 1-2. Roma: Astrolabio.
- LEUTZ, G. A. (1971). Transference, empathy, and tele. *Group psychotherapy and Psychodrama* ", vol. XXIV, n. 3-4.
- MONTESARCHIO, G. & DE MURTAS, D. (1986), *Lo psicodramma nella scuola come stimolo al cambiamento del rapporto e della funzione didattica*. Memoria di un'esperienza, a cura della Regione autonoma della Sardegna. Cagliari.
- MONTESARCHIO, G. & SARDI P. (1986). Il contributo di Jacob Levy Moreno alla psicoterapia di gruppo: eclettismo, approssimazione teorica o illuminata anticipazione ?. *Archivio di psicologia neurofisiologia e psichiatria*, anno XLVII.
- MONTESARCHIO, G. & SARDI, P. (1987). *Dal teatro della spontaneità allo psicodramma classico*. Milano: F. Angeli.
- MORENO, J.L. (1985: 1989). *Manuale di psicodramma, I e II*. Roma: Astrolabio.
- ROSATI, O. (1980). Atti dello psicodramma. Roma: Astrolabio.
- ROSATI, O. (1980). Psicodramma, in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, a cura di A. Attisani. Milano: Feltrinelli.
- YABLONSKY, L. (1978). *Lo psicodramma*. Roma: Astrolabio.