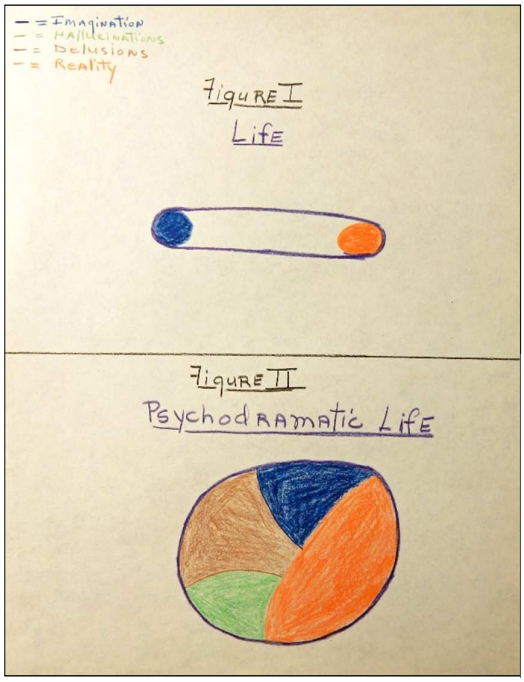
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

Origen y desarrollo del psicodrama como método de cambio psicosocial



Vida/Vida psicodramática – anexo 7

Tesis de Doctorado

Presentada en agosto de 2016
por Antonio Sergio A. B. Guimarães
Doctorando

Prof. María Mónica Zuretti
Directora de Tesis

Prof. Dra. Isabel María Mikulic
Consejera de Estudios

Defensa oral y pública - 20 de septiembre de 2017

– *Thank you so much, Doctor* [Moreno].
– Muchísimas gracias, Zerka [Toeman Moreno].

Índice

Resumen / Abstract 4

Introducción 5

1. Rumania, el escenario de la primera infancia 10
2. Alemania, siglo XIX: el psicodrama antes de Moreno 21
3. En la Viena de fin de siglo, un niño "muy, muy activo" 31
4. Adolescente y tutor: de la rebeldía a la gran decisión 39
5. El joven y los encuentros: empezar con los niños 47
6. Entre "la religión del encuentro", las prostitutas y la universidad 55
7. Un encuentro con el Dr. Sigmund Freud 68
8. En un campo de concentración, los gérmenes de la sociometría 83
9. Revolución en el teatro: ¿espontaneidad o improvisación? 94
10. Médico de pueblo, "el que juega a ser Dios" y el teatro terapéutico 105
11. Cambio radical de escenario: la transición hacia el Nuevo Mundo 114
12. De la escuela de niñas en Brooklyn al teatro impromptu en el Carnegie Hall 123
13. El caso Morris, la prisión de Sing Sing y la psicoterapia de grupo 140
14. Las adolescentes de Hudson: de la película muda a la sociometría 149
15. Beacon: finalmente, un teatro para el psicodrama 159
16. Los Moreno y la sistematización del método psicodramático 176
17. Entre Moreno y Paulo Freire: la filosofía, la terapia y la pedagogía 193
18. Atención a la curiosidad, ¿el tercer factor? 208

Conclusiones y recomendaciones: actuar, aprender y cambiar actuando 227

Referencias 236

Anexos

1. De los griegos a los modernos: la improvisación antes de Moreno 251
2. Curarse actuando: el teatro terapéutico antes de Moreno 267
3. De Beacon hacia el mundo: diseminación y validación del método psicodramático 283
4. Moreno en un juego de espejos: modificaciones del método psicodramático 296
5. Sistema general de los métodos psicodramáticos – J. L. Moreno 309
6. Sobre el genio – J. L. Moreno 310
7. *Life – Psychodramatic Life* [Vida – Vida psicodramática] 315

Adenda

La investigación cualitativa y "lo acabado provisorio" 316
Fe de erratas 328
Acta oficial de la defensa pública y evaluación final del Jurado (copia fiel) 330

Resumen

Siguiendo la matriz religiosa formada en su infancia rumana y sus experiencias de vida con niños, refugiados, prostitutas y pacientes en el imperio austrohúngaro, Jacob Levy construye gradualmente su sistema. La tesis muestra el origen y desarrollo del psicodrama, a través de un marco teórico psicodramático: Moreno como protagonista y numerosos autores como "yos auxiliares" reconstituyen los contextos sociales, políticos, económicos y culturales de la época. Meerheimb ya había acuñado el término "psicodrama" a una modalidad literaria alemana desde 1888, pero sin la improvisación, desarrollada por Moreno con su *Stegreiftheater*, inicialmente experimental y luego terapéutico, en Viena. Es en Estados Unidos, desde 1925, que el psiquiatra "incuba sus huevos": psicoterapia de grupo (1932), sociometría (1934) y psicodrama (1937). Contrariamente a la percepción dominante, Moreno presenta el alcance psicodramático más allá de sus objetivos terapéuticos, vislumbrando tres modalidades distintas: experimental (o exploratoria), terapéutica (prevención, diagnóstico, tratamiento, rehabilitación) y educativa. Además de un "encuentro" entre Moreno y Paulo Freire, el autor presenta la curiosidad como un probable tercer factor influyente en el proceso psicodramático, juntamente con la creatividad y la espontaneidad, ya estudiados por Moreno. La diseminación y la validación científica del método son adicionalmente analizadas, así como sus principales modificaciones.

Abstract

Following the religious matrix shaped during his Romanian childhood and his life experience with children, refugees, prostitutes and patients in the Austro-Hungarian Empire, Jacob Levy gradually built his system. The thesis shows the origin and development of psychodrama, using its theoretical framework. As a protagonist, Moreno, along with many authors acting as "auxiliary egos", reconstructs the social, political, economic and cultural contexts of that period. Meerheimb had already coined the term "psychodrama" as a German literary form since 1888, but it did not comprehend the improvisation technique which was developed by Moreno through his initially experimental and then therapeutic *Stegreiftheater* in Vienna. In the United States from 1925 onward, Moreno "hatches his eggs": group psychotherapy (1932), sociometry (1934) and psychodrama (1937). However, contrary to popular belief, Moreno presents the scope of psychodrama beyond its therapeutic goals, envisioning three different modalities: experimental (or exploratory), therapeutic (prevention, diagnosis, treatment and rehabilitation) and educational. In addition to an "encounter" between Moreno and Paulo Freire, the author presents curiosity as a likely third influential factor in the psychodramatic process, together with creativity and spontaneity, already studied by Moreno. Dissemination and scientific validation of the method are also analyzed, as well as its main modifications.

Introducción

Esta tesis nace de una constatación fácilmente observable: pasados más de cuarenta años de la muerte de Jacob Levy Moreno, su creador, el psicodrama sigue siendo objeto de confusiones elementales. Ese problema puede ser detectado no solamente junto al público en general, sino también por parte de estudiosos de la psicología y de la psiquiatría, y hasta dentro de la llamada comunidad psicodramática. El propio Moreno presenta datos aparentemente contradictorios tanto sobre su propia historia (capítulo 1) como sobre el origen del método psicodramático (capítulo 2).

Además de las confusiones, la vida del psiquiatra rumano y la evolución de su método han sido marcadas también por indicios claros de desconocimiento. Es el caso de Jacques Lacan, por ejemplo, que en 1947 se refería al psicodrama de Moreno como "una terapia instaurada en América y que es necesario situar también en las *psicoterapias de grupo*, de inspiración psicoanalítica" (Lacan, 2016, p. 130) [cursivas en el original]. Años después, Jules Chaix-Ruy equivocadamente afirmaba que Moreno "pasó muchos años en Viena como discípulo plenamente convencido del Dr. Freud, al punto de descartar todos los otros psicoanálisis divergentes" (Chaix-Ruy, 1961, p. 33, y Chaix-Ruy, 1966, p. 40). Un tercer ejemplo de equivocación es aportado por el editor argentino de *Sociometría y Psicodrama*, que presentó el autor, Jacob L. Moreno, como "un eminente psicoanalista" (Moreno, 1954a) (v. capítulo 7).

Ni el diccionario de psicología de la *American Psychological Association* [Asociación Psicológica Estadounidense] escapa a desaciertos e imprecisiones. Aunque haya sido en los Estados Unidos que Moreno vivió la mayor parte de su vida (1925-1974) y que haya sido en ese país donde él sistematizó su método, la primera edición de esa obra de la APA, publicada en 2007, informa erróneamente que el creador del psicodrama ha "nacido en Austria", además de reducir el método a una "técnica de psicoterapia" y de limitar sus cinco componentes (escenario, protagonista, director, yos auxiliares, y grupo) a solamente tres, observando que "el proceso envuelve: (a) un *protagonista,* o cliente (…); (b) *yos auxiliares* entrenados (…); y (c) un *director*, o terapeuta" (VanderBos, p. 749-750) [cursivas en el original].

El número considerable de confusiones, imprecisiones y errores sobre el psicodrama revela una falta de conocimiento básico sobre un método que, a pesar de haber sido concebido hace casi un siglo, es todavía poco estudiado dentro de la Psicología. Por un lado, ese desconocimiento dificulta una comprensión clara de su génesis y de su desarrollo como área temática. Por otro, la falta de información y las escasas investigaciones sobre ese tema contribuyen para que el método psicodramático mantenga una posición marginal en el campo académico-universitario, lo que limita tanto la formación de los estudiantes como la especialización de los profesionales en esa modalidad de trabajo.

Para superar este conjunto de dificultades, había que volver a los orígenes de la creación del psicodrama, en la primera mitad del siglo XX, para entender los contextos en los cuales aparece y las circunstancias que llevaron a la formulación y al desarrollo del método, de sus conceptos básicos, sus funciones y su aplicación en los procesos de cambio psicosocial. Es lo que he podido hacer en esta investigación, utilizando recursos del propio método psicodramático para el montaje del marco teórico que se va presentando a lo largo de los capítulos.

En ese sentido, Moreno es el protagonista, y sus textos – sobre todo los escritos inéditos, como la mayor parte de su autobiografía, y varios originales de la colección *J. L. Moreno Papers* [Documentos de J. L. Moreno] archivados en la Universidad de Harvard – orientan la reconstitución del camino que lleva de sus experiencias de vida a la formulación de sus ideas

y propuestas de acción. De hecho, en uno de sus papeles, él mismo lo declara: "Mi autobiografía es indispensable para la comprensión de mi trabajo; por lo tanto, es importante estudiar mi vida en todos sus desarrollos concretos" (Moreno, s. f., p. 274). A partir de ahí se construyen los escenarios que ayudan a explicar las circunstancias en las cuales actúa el protagonista, apoyado por varios autores claves, sus yos auxiliares, que aportan los datos complementarios en la composición de sucesivas "telas de fondo" contextuales. Sea dicho de paso, siempre en el marco de ese ejercicio mimético, el conjunto bibliográfico de autores participantes constituiría el llamado grupo psicodramático, mientras que la directora de la tesis, la consejera de estudios y el autor de esta investigación compondrían el equipo de dirección.

En cuanto a las cuatro etapas del método psicodramático, habrá que considerar como parte del proceso de caldeamiento al conjunto de actividades preparatorias de la investigación: los cursos específicos sobre psicología, psicodrama y metodología de la investigación; las consultas presenciales y en línea a diferentes bibliotecas públicas y universitarias; la documentación fotográfica de 53 672 imágenes, de las cuales 43 983 en Harvard; las entrevistas con miembros de la familia Moreno y su principal biógrafo; las discusiones con el equipo de dirección de la tesis, etc. Los capítulos 1 y del 3 al 17, a su vez, podrán ser considerados como distintas "sesiones" psicodramáticas, mientras que el capítulo 18 equivaldría a la etapa del compartir, y las conclusiones y recomendaciones abrirían la etapa final del procesamiento, a ser concluida con la defensa pública de esta tesis. A propósito, es importante agregar que he tratado de observar atentamente los estándares recomendados por el *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association* (Fuentes, 2010), aunque el abordaje del recurso psicodramático me haya llevado a preferir, por ejemplo, el uso del presente histórico al tiempo pretérito (p. 77), con el objetivo de lograr un mejor acercamiento al "aquí y ahora". De gran utilidad ha sido igualmente el *Diccionario panhispánico de dudas* (Gómez, 2005).

Del punto de vista de los temas desarrollados, cabe subrayar sintéticamente los hallazgos siguientes, en sus capítulos respectivos:

1. El escenario de Rumania en las últimas dos décadas del siglo XIX permite identificar, en la primera infancia del niño Jacob Levy, de ascendencia judía sefardí, el origen religioso de sus experiencias pre psicodramáticas, las raíces de su visión cósmica, y sus primeros contactos con grupos marginados (judíos y gitanos).

2. Un año antes del nacimiento de Moreno, el alemán Richard von Meerheimb publica su libro *Psicodramas*, modalidad literaria que llegó a tener revista oficial y sociedad propia en Bremen, Alemania, siendo practicada por varios escritores, como Rainer María Rilke.

3. La continuidad de la infancia de Moreno en Viena es marcada por la diversidad cultural de sus experiencias tanto del mundo occidental como oriental, y por una hiperactividad creativa del niño, en un escenario austríaco caracterizado como centro de la modernidad, con la igualdad de derechos incluyendo a los judíos, y el creciente antisemitismo.

4. Su adolescencia se presenta no solamente como un periodo de rebeldía en la escuela, con sus escritos de poesía metafísica y el ritmo voraz de lecturas, sino también como el de sus caminatas para contactos con la gente de la calle, la búsqueda de autonomía financiera a través de la tutoría, y la decisión que determinaría el futuro de su vida, tomada en Chemnitz.

5. En un escenario vienés de grave crisis social, el joven Jacob Levy empieza sus encuentros con niños en los parques de Augarten y Prater, inaugurando una serie de experiencias que se encuentran en el origen de sus futuras creaciones: el psicodrama, con sus propuestas de juegos de roles, y la sociometría.

6. Entre 1908 y 1914, el joven y un grupo de cinco amigos organizan un albergue para refugiados, con evidente influencia jasídica, sobre todo por parte del filósofo Chaim Kellmer, con sus ideas sobre el anonimato y el "aquí y ahora". La experiencia de trabajo con las prostitutas de Viena, precursora de la psicoterapia de grupo, ocurre en simultaneo con la universidad: primero en filosofía, luego en medicina (psiquiatría).

7. El encuentro entre el estudiante Jacob Levy y el profesor Freud no se limitó a un evento ocurrido, según Moreno, en 1912, sino que es un marco histórico de las persistentes diferencias filosóficas y conceptuales entre él y el padre del psicoanálisis.

8. En el escenario catastrófico de la Primera Guerra Mundial, Moreno-Levy realiza sus experiencias precursoras de la sociometría, con la reorganización del campo de refugiados de Mitterndorf, Austria. De otro campo, en Hungría, salen lecciones útiles para su futura posición frente las instituciones y sobre las técnicas psicodramáticas.

9. Lo que hace Moreno a partir del 1.º de abril de 1921 es un cambio radical en las prácticas teatrales en Viena, con la fundación y las actividades del *Stegreiftheater* [teatro de la improvisación], todavía inspirado por ideas religiosas. A pesar de las innovaciones, su trabajo se inscribe en la tradición europea, cuya perspectiva histórica es objeto de análisis en el anexo 1, "De los griegos a los modernos: la improvisación antes de Moreno".

10. A partir de su vivencia compartida entre el pueblo vecino de Bad Vöslau (donde ocurre, entre otros, el caso del conde de Baviera) y la ciudad de Viena (con el caso "Bárbara y George"), Dr. Moreno-Levy llega al teatro terapéutico, precursor de su método psicodramático. También ahí, hay que ubicar sus avances en una perspectiva histórica, bosquejada en el anexo 2, "Curarse actuando: el teatro terapéutico antes de Moreno".

11. La transición de Moreno-Levy hacia el Nuevo Mundo empieza por el sueño que lo lleva a la invención de una máquina grabadora de sonido, con el joven ingeniero Franz Lörnitzo. Con las hostilidades frecuentes sufridas en Vöslau y el escándalo provocado por él en Viena (1924), es tiempo de partir: el embarazo empieza en Europa, pero el parto de sus nuevas creaciones, incluyendo al método psicodramático, solo ocurriría en continente americano.

12. A su llegada (1925), el escenario estadounidense es de prosperidad. Superando las amenazas de deportación, Moreno empieza un trayecto algo parecido al de Viena: primero, el trabajo con niños, esta vez en los ámbitos hospitalario y escolar; luego, con adultos, retoma el teatro de improvisación, rebautizado de *Impromptu*.

13. Con el "caso Morris" (1929), y en un nuevo escenario de crisis generado por la Gran Depresión, Moreno defiende "la lógica del paciente", utiliza piezas de teatro impromptu con fines terapéuticos y la "técnica del yo auxiliar", años antes de la creación formal del psicodrama. En su trabajo con los prisioneros de Sing Sing (1930-1931), formula la noción de caldeamiento ("warm-up") y, en 1932, acuña la "psicoterapia de grupo".

14. Moreno realiza su primera experiencia cinematográfica (1933), con la película muda *Spontaneity Training* [Entrenamiento de la Espontaneidad], un año antes de publicar los resultados de su investigación con adolescentes de una escuela de reeducación de Hudson, en su obra maestra *Who Shall Survive?* [¿Quién sobrevivirá?]. Ahí nace la sociometría. Varios conceptos nuevos son formulados, sin que haya todavía referencia al psicodrama.

15. Con la instalación de un sanatorio en la pequeña ciudad de Beacon, NY (1935), el montaje de un teatro anexo (1936) y la publicación del primer número de la revista *Sociometry* [Sociometría] (1937), el método psicodramático llega formalmente a público. En los cuatro

años siguientes, Moreno edita varios artículos exponiendo las principales técnicas y conceptos. El de sociodrama aparece por primera vez en 1943.

16. Gracias a la colaboración de su entonces esposa Florence Bridge y al apoyo determinante de su futura cónyuge y socia Zerka Toeman, Moreno publica el primer volumen de *Psicodrama* (1946) y, al final de la década, el método se encuentra prácticamente sistematizado. A partir de ahí, lo que ocurre es su diseminación tanto en Estados Unidos como en el ámbito internacional, así como la validación científica de los cambios psicosociales promovidos por método psicodramático, objetos de análisis en el anexo 3 y, por último, sus principales modificaciones, examinadas en el anexo 4.

17. Los principales "puntos de encuentro" entre Moreno y el educador brasileño Paulo Freire, en la promoción de los procesos de cambio psicosocial, son mucho más evidentes que sus diferencias: el "Yo y Tú" de Martin Buber; el método socrático; la liberación de las personas como proceso aspirado por ambos; la reciprocidad entre las personas involucradas, sea en la terapia o en la pedagogía; el objetivo de lograr la autonomía, etc.

18. Poco estudiado en la literatura psicodramática, el fenómeno psicológico de la curiosidad es abordado sintéticamente desde una perspectiva histórica. Su importancia es subrayada a partir de los psicólogos Piaget (psicología del niño), Pisula (psicología comparada, animal y humana) y Kashdan (psicología y neurociencias), entre otros. La relación estrecha entre los dos factores estudiados por Moreno (creatividad y espontaneidad) y la curiosidad, relación establecida por el concepto de novedad, lleva al argumento sobre el rol indispensable de ese tercer factor, en el "aquí y ahora", para el avance de la comprensión de los participantes en el proceso psicodramático, tanto en extensión como en profundidad.

Antes de pasar en revista los cinco objetivos y las tres hipótesis principales, presentados anteriormente en el plan de la tesis, once conclusiones específicas son formuladas en la sección reservada a "Conclusiones y recomendaciones", siguiendo el orden de los capítulos. En aras de la brevedad, vale mencionar, por ejemplo, (a) el origen religioso de la motivación principal de Moreno en la creación del psicodrama; (b) su trabajo como tutor y sus actividades de juegos de roles con niños en Viena, que confirman el inicio de sus experiencias pre psicodramáticas fuera del marco terapéutico; (c) sus permanentes intenciones, evidentes desde el principio, de promover cambios psicosociales; (d) el desarrollo simultaneo del psicodrama, como método que trata de temas personales de los individuos, y del sociodrama, propuesto para las cuestiones colectivas, siendo el segundo tan fundamental para el sistema moreniano cuanto el primero; (e) la constante disposición creativa de Moreno hacia las innovaciones tecnológicas, manifiesta desde la invención de la grabadora de sonido hasta su involucramiento con el cine, la radio y la televisión, entre otros puntos. (Para el conjunto de las conclusiones, véase pp. 226-229.)

A partir de la formulación aprobada en el plan de tesis, esta investigación buscó alcanzar los siguientes objetivos:

1. Reconstruir sumariamente los contextos históricos, políticos, económicos, sociales y culturales en los cuales el rumano Jacob Levy crea el psicodrama;
2. Situar la concepción del psicodrama a partir de las vivencias del joven Jacob Levy – tanto de carácter social como estético – sobre todo en las áreas del teatro experimental y de la literatura, es decir: fuera del marco terapéutico;
3. Explicar que, en la visión de su creador, el psicodrama no se limita a objetivos terapéuticos, o sea, para tratamiento de enfermedades mentales, sino que fue concebido para ser útil a cualquier persona;

4. Presentar el psicodrama como parte de una cosmovisión, con elementos de filosofía, de las ciencias sociales – psicología, sociología, antropología, educación y política, sobre todo, en su interdisciplinaridad –, además de componentes teológico-religiosos presentes en sus orígenes;
5. Identificar las similitudes y diferencias entre las contribuciones de Moreno y de Freire en la promoción de los procesos de cambio psicosocial.

Las principales hipótesis formuladas para la investigación, a su vez, fueron las siguientes:

1. El psicodrama no se presenta ni como antítesis ni como apéndice al psicoanálisis, sino en una relación de *alteridad* frente a la escuela psicoanalítica vienesa, a partir de fundamentos, conceptos y procedimientos propios;
2. Los aspectos terapéuticos y pedagógicos del psicodrama son partes esenciales e inseparables de un proceso que busca promover cambios psicosociales a través de la acción (*δράμα*, drama, del griego, 'acción' o 'la cosa hecha');
3. La *curiosidad* aparece como factor de aceleración y profundización del proceso pedagógico-terapéutico, juntamente con creatividad y espontaneidad, los dos factores ya estudiados por Moreno.

Siempre en la sección de "Conclusiones y recomendaciones", tanto los objetivos como las hipótesis son considerados alcanzados, teniendo en cuenta los hallazgos finales, entre los cuales cabe mencionar resumidamente los siguientes:

- El alcance del método psicodramático va más allá de sus objetivos terapéuticos, siendo reconocidas por el propio Moreno sus tres modalidades distintas: el psicodrama experimental (o exploratorio); el psicodrama terapéutico, con sus cuatro categorías (prevención, diagnóstico, tratamiento, rehabilitación); y el psicodrama educativo (didáctico, pedagógico, o didáctico pedagógico) (cf. el anexo 5);
- Los aspectos experimentales, terapéuticos y educativos son partes esenciales e inseparables del método psicodramático; todo psicodrama contiene esas tres características, una o más de las cuales pasan a ser dominantes según el objetivo establecido o el área de su aplicación;
- Aunque las posiciones de Moreno frente al psicoanálisis hayan sido persistentemente críticas, lo que caracteriza al psicodrama no es su oposición al sistema psicoanalítico, sino su condición de alteridad, es decir: se trata de un otro sistema, con filosofía, conceptos, métodos y técnicas distintos, a ser estudiados y reconocidos como tal.

Siguen, al final, siete recomendaciones concretas, de las cuales cuatro son sugerencias de temas para futuras investigaciones y tres dirigidas específicamente, por un lado, a psicodramatistas, psicólogos y otros profesionales interesados en la formación y en la práctica del psicodrama y del sociodrama y, por otro, a la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Por ahora, sin embargo, la recomendación más importante es que usted, que está empezando a leer esta tesis, acepte la invitación para un encuentro espontáneo y productivo con Moreno y pueda participar hasta el final de esta serie de "psicodramas virtuales". Como veremos, lo que está en juego sobrepasa de lejos el ámbito universitario: ante la gravedad de los problemas contemporáneos que afligen gran parte de la humanidad, incluyendo las subestimadas enfermedades mentales (pp. 234-235), vale la pena conocer más detenidamente las modalidades propuestas por el médico de Bucarest y, si es el caso, mejor aplicarlas, en una perspectiva no solamente psicológica, sino también interdisciplinaria.

1. Rumania, el escenario de la primera infancia

"El psicodrama de mi vida precedió al psicodrama como método" (Moreno, 1989, p. 32). Ya en el segundo capítulo de su autobiografía – que quedó inacabada y continúa inédita en la mayor parte de su texto – el médico psiquiatra rumano Jacob Levy Moreno indica el camino a seguir para el estudio de una de sus creaciones. En este sentido, había que buscar, sobre todo en su propio relato, los momentos más significativos para la reconstrucción de su trayecto de vida. Sea dicho de paso: de acuerdo con la teoría psicodramática, su rol de protagonista le garantiza no solamente la prioridad de los discursos sino también la definición de los escenarios.

El tema central de su último testimonio escrito aparece ya al principio del capítulo inicial, dedicado a los "primeros años". En él, Moreno cuenta que "fue en la primera parte de nuestro siglo [veinte] que un joven trató de convertirse en Dios". Sin embargo, agrega:

> Lo extraordinario no es la historia de como un hombre se convierte en Dios. Muchos lo han intentado y han fracasado. Lo extraordinario es que un cuidadoso registro de los acontecimientos internos y externos haya sido publicado por su principal protagonista. Es extraordinario, por otra parte, ya que describe no sólo la transformación de un hombre en Dios, pero a la inversa, la retransformación de Dios en hombre. En él se describe la forma en que se subió a la colina y luego la forma en que se bajó, viéndose en ambos sentidos, siendo su propio control. Por último, es extraordinario porque el hombre que pasó por esta expedición cósmica era "normal" en todo momento y, discordante con las teorías psicológicas corrientes, regresó ileso, se hizo más productivo, y estuvo en mejores condiciones para responder a las exigencias de la vida de lo que había sido antes (Moreno, 1989, p. 15).

De hecho, en varias ocasiones, incluyendo en su autobiografía (Moreno, 1953, pp. XV-XVI), Moreno se refiere críticamente a la falta de comprensión en cuanto a sus posiciones filosóficas. Aludiendo específicamente al periodo vivido posteriormente en Viena, – cuando él llega a crear "la religión del encuentro" con su amigo Chaim Kellmer – Moreno cuenta que, después de la Primera Guerra Mundial, él escribe la *Filosofía del Aquí y Ahora* y *Las Palabras del Padre* [*sic*], que señalan su posición religiosa. "Yo nunca la he abandonado", dice, y añade:

> Mi filosofía ha sido totalmente mal entendida. Se ha hecho caso omiso de ella en muchos círculos religiosos y científicos. Esto no me ha impedido de seguir desarrollando técnicas mediante las cuales mi visión de lo que podría ser el mundo se estableció en los hechos. Lo curioso es que estas técnicas, la sociometría, el psicodrama, la terapia de grupo, creadas para poner en práctica una filosofía subyacente de vida, han sido casi universalmente aceptadas, mientras que la filosofía subyacente ha sido relegada a los rincones oscuros de los estantes de las bibliotecas o totalmente dejada de lado (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 12).

Él mismo aporta "una explicación sencilla para esto":

> En general se ha aceptado que un científico pueda tener dos compartimentos, uno para su religión y el otro para su ciencia, siempre y cuando el científico es, como Copérnico, Newton, Kepler, Mendel o Darwin, un físico, un químico, o un biólogo. Pero hay un prejuicio profundo contra científicos sociales con dos compartimentos. Sin embargo, los dos compartimentos se pueden mantener separados. De hecho, uno es capaz de hacer un cribado de conciencia y no dejar que una actividad interfiera con la otra. En resumen, el científico social se entrega a juegos de rol. Hay que añadir que la religión positiva que presenté estaba con igual fuerza en contradicción y oposición a las religiones oficiales de la época como lo era frente a las agnósticas doctrinas psicológicas y políticas corrientes entonces (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 12).

Se trata, por lo tanto, de empezar por el período de su primera infancia, vivido en Rumania, donde el pequeño Jacob Levy, hijo de padres judíos sefardís – cuenta su biógrafo René Marineau – "recibió instrucción religiosa del rabino Bejarano, en Bucarest" (Marineau, 1995,

p. 30). “No hay duda – comenta el biógrafo – “de que el joven Jacob fue fuertemente impresionado por las enseñanzas impartidas” (p. 31) por ese profesor e intelectual sefardí, Haim Moshé Bejarano (Sefardiweb, s. f.).

“Cuando tenía cuatro años” – cuenta Moreno – “empecé a ir a una escuela bíblica sefardí, a la que asistí durante varios meses. Estuve expuesto a la Biblia por primera vez, el libro del Génesis. (…) Esa fue probablemente la primera vez que aprendí a leer – en hebreo” (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 11). Y uno de los resultados evidentes de esa formación temprana es ilustrado por el propio Moreno, en “La cuna del psicodrama”, primer capítulo de *Psicodrama*, su principal libro sobre el tema:

> Cuando yo tenía cuatro años y medio, mis padres vivían en una casa cerca del rio Danubio. Un domingo se habían ido a hacer una visita, dejándome solo con niños de la vecindad en el sótano de la casa. (…) Estaba vacío, con la excepción de una gran mesa de roble, en el centro. Los niños dijeron: “vamos a jugar”. Uno me preguntó: “¿a qué?”. “Ya sé”, dije: “juguemos a Dios y a sus ángeles”. Los niños preguntaron: “pero ¿quién es Dios?” Yo contesté: “yo soy Dios y ustedes son mis ángeles”. Estuvieron de acuerdo. Todos dijeron: “debemos construir el cielo primero”. Arrastramos al sótano todas las sillas que había en las demás habitaciones de la casa, las pusimos sobre la mesa, y comenzamos a erigir un cielo tras otro atando varias sillas juntas en un nivel y colocando más sillas encima de ellas, hasta llegar al techo. Luego todos los niños me ayudaron a trepar hasta que llegué a la silla que estaba más arriba, y me senté en ella. Los niños empezaron a dar vueltas alrededor de la mesa, utilizando sus brazos como alas, y cantando. De repente un niño me preguntó: “¿por qué no vuelas?” Estiré los brazos, tratando de hacerlo. Un segundo después me caí y me encontré en el piso con el brazo derecho fracturado. Esta fue, en cuanto puedo recordar, la primera sesión psicodramática “privada” que dirigí (Moreno, 1993, p. 23).

Como él mismo lo explica en *Psicodrama*, esa escena de niño habrá tenido repercusiones fundamentales para el desarrollo del método. Por un lado, se trata de una de las primeras aplicaciones de la inversión de roles, técnica básica en el método psicodramático. Por otro, la forma del escenario en cuatro niveles, que Moreno va a proyectar en el Teatro de Psicodrama de su Sanatorio de Beacon, N. Y, en 1936, por ejemplo, “puede haber provenido muy bien de esta experiencia personal”, afirma, explicando:

> Los cielos hasta llegar al techo pueden haber preparado el camino para mi idea de los diversos niveles del escenario psicodramático, de su dimensión vertical: el primer nivel como nivel de la concepción, el segundo como el nivel del crecimiento, el tercero el nivel de la consumación y la acción, el cuarto – la galería – el nivel de los mesías y los héroes (Moreno, 1993, p. 23).

La inspiración buscada por Moreno en su primera formación religiosa lo lleva, como él lo detalla en su autobiografía, a una reflexión clave sobre el fenómeno de la creación:

> Desde que era un niñito he estado tratando de hacer un dibujo de como Dios se veía en el *primer* día de la creación en mi mente. Es posible que haya sido omnisciente y sabio, un ser que podía penetrar con sus ojos los abismos del universo, muy a la manera de un sacerdote budista o de un psicoanalista. Entonces empecé a darme cuenta de que la mente de Dios no operaría como la mente de un sacerdote budista o un psicoanalista. Al pasar por encima del caos en el primer día, estaba allí para crear, no para disecar o analizar. Él pudo haberse vuelto más un analista a medida que los días de la creación avanzaban, o después de que todo había terminado, en los momentos de ensoñación o en los momentos de desilusión con los resultados. Por lo tanto, llegué a la conclusión de que Dios fue primero un creador, un actor, un psicodramatista. Él tuvo que crear el mundo antes de que tuviera el tiempo, la necesidad, o la inclinación para analizarlo (Moreno, 1974, capítulo 4, pp. 13-14).

En la segunda edición de su libro *Psychology of Religion* [Psicología de la Religión] publicado en 1959, el entonces profesor de ese tema en la Universidad de Boston, Paul E. Johnson, reconoce la contribución de Moreno, ausente en su primera edición de 1945, para esa nueva área del conocimiento: “Moreno es más conocido por su trabajo pionero en la sociometría, el psicodrama, y la terapia de grupo. Lo que no es tan conocido y, sin embargo, queda bien claro

en sus escritos, es que la motivación básica para toda su obra es religiosa." "Su idea de Dios", comenta Johnson, "era la del Creador en el primer día de la creación, actuando espontáneamente para gestar un mundo nuevo. Y la espontaneidad se convirtió, para él, en el principio básico motivador del comportamiento en la acción creativa" (Johnson, 1959, p. 42). Como veremos más adelante, la creatividad y la espontaneidad son dos conceptos fundantes de toda la obra moreniana.

Después de trazar una perspectiva histórica del estudio psicológico de la religión, Johnson propone una clasificación "contemporánea" de las teorías psicológicas en cuatro grupos:

(1) "la teoría conflictiva", representada por Sigmund Freud y Anton Boisen, argumentando que "el psicoanálisis era para Freud una teoría del conflicto humano y una terapia para curar el conflicto" (p. 33), y que para Boisen, al contrario de Freud, "la religión ofrece una curación sólida y madura del conflicto, trabajando a través de crisis hacia responsabilidades éticas productoras de lealtades más grandes" (p. 36);
(2) "la teoría colectiva", desarrollada por Carl Jung, la cual "emerge del conflicto para superar el conflicto", y siendo la experiencia religiosa "una corrida hacia arriba desde el inconsciente colectivo de energías dinámicas y símbolos de significado atemporal y universal" (p. 37);
(3) "la teoría personalística", defendida por Gordon Allport, cuya psicología "se encuentra en oposición a todo colectivismo que subordinase la persona individual a un denominador común, ya sea los promedios estadísticos, las poblaciones, los tipos o arquetipos" (p. 39); y
(4) "la teoría interpersonal" formulada por Moreno y Martin Buber, la cual, según Johnson, "es un contraempuje vigoroso a cada una de las tres teorías, redirigiendo y extendiendo principios dinámicos inherentes en ellas". Johnson ve a Moreno como "un explorador que contribuyó al desarrollo de la psicología interpersonal" (p. 41), y que "reconoció los conflictos profundos de la vida"; pero, para él, agrega Johnson, "ellos exigen una solución creativa en dimensiones religiosas" (p. 42).

***

Siempre en su texto autobiográfico – en la parte inédita, precisamente – Moreno aporta todavía más elementos sobre el tema de su religiosidad:

> Siempre he sentido que tengo un caso especial con Dios. Aunque se supone que todos somos hijos de Dios, a menudo he tenido el poderoso sentimiento de que soy un hijo predilecto de Dios. Cuando era muy joven, la idea de la muerte, de mi propia muerte, nunca se me pasó por la mente. (...) Al igual que muchas personas, pensé que iba a vivir para siempre. Tenía una buena salud y raramente me enfermaba. Sentía que estaba protegido de caer enfermo, pero que, si me enfermaba, me recuperaría por completo y rápidamente. Yo sabía que era siempre guiado y que nada podría suceder que me impidiera tener una vida significativa. Estaba en comunicación directa con Dios. Hablaba con él y él me hablaba. Teníamos un contrato de silencio, uno que yo esperaba que él mantuviera (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 15).

Sobre la relación entre su religiosidad y su futura actividad científica, Moreno explica que, "como yo había crecido en dos culturas opuestas, primero una existencia centrada en lo sacro-religioso en Bucarest, y luego una existencia secular, mundana, en Viena, he podido pasar sin dificultad del pensamiento religioso al científico". De hecho, afirma, "ellos me parecen como las dos caras de la misma moneda" (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 18).

Es cierto que la dimensión religiosa de la obra de Moreno ha recibido hasta el momento poca atención académica. Aun así, por lo menos dos investigadores latinoamericanos han publicado trabajos sobre el tema: por un lado, el psicodramatista argentino Cesar Wenk, con *Raíces del sicodrama* [*sic*] y, por otro, el médico brasileño Benjamim Waintrob Nubel, con *Moreno e o Hassidismo* [Moreno y el Jasidismo].

A partir de su tesis de doctorado en la Universidad de Belgrano, Cesar Wenk realiza un amplio vistazo histórico del jasidismo, empezando por las primeras dispersiones judías en 722 y 586 A.C., posteriormente a las conquistas asiria y babilónica, luego bajo los imperios de Alejandro Magno (323 A.C.) y Ptolomeo (270 A.C.) y la revuelta de los Celotes (66-73 D.C.). Para llegar a la familia de Moreno, Wenk pasa primero por las relaciones entre los judíos y el islam (750 D. C.), las sucesivas expulsiones (1000-1500) incluyendo la de España, de donde parten los ancestros de Jacob Levy hacia el Imperio Otomano (1492). Su análisis de las fuentes religiosas del psicodrama lleva al investigador argentino a la construcción de un detallado paralelismo "entre la concepción sicodramática [*sic*] y la jasídica" (Wenk, 1987, p. 35).

Sobre el periodo vivido por el niño en Bucarest, Wenk observa que, "aparentemente, Moreno habría recibido escasa instrucción religiosa. Recuerda haber concurrido a una escuela de estudios bíblicos a la edad de cuatro años." (p. 30). Lo que dice Moreno en su autobiografía sobre su primera infancia, sin embargo, apunta en una dirección algo distinta. Por un lado, al comparar su experiencia religiosa en Austria con la de Rumania, él afirma que "aunque mi vida familiar no enfatizó el desarrollo de una identidad judía inquebrantable, tuve un *Bar Mitzvah* en el Templo sefardí en Viena. Sólo tengo un vago recuerdo del evento y de la instrucción religiosa inevitable que debe haberlo precedido. Recuerdo el rabino sefardí de Bucarest mucho más vívidamente" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 20). "De todas formas," – reconoce Wenk – "la religión ha sido una parte importante del pensamiento de Moreno a lo largo de toda su vida, en particular durante los años que vivió en Austria" (Wenk, 1987, p. 30).

A propósito, un poco más adelante en su autobiografía, Moreno comenta:

> He tenido la suerte, en mi propia vida, de haber experimentado y de haber actuado, de primera mano, en la transformación de un orden mundial sagrado en una cultura secular, un proceso que normalmente podría haber tardado siglos para llevarse a cabo. El sistema sociométrico ganó en profundidad y claridad y me fue posible combinar los dos extremos dominantes en las culturas humanas: lo concreta y activamente mágico-poético, con lo objetiva y metódicamente científico (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 18).

A su vez, el médico brasileño Nubel informa que "en Bucarest, de acuerdo con las costumbres judías de la época, todos los niños que ya hablaban correctamente (entre 3 y 4 años de edad) eran referidos a la *Cheder* [escuela religiosa para niños] para aprender a leer y escribir". Fue entonces, agrega, que "Moreno se familiarizó con el Antiguo Testamento y la idea de Dios. Estudió la Torá, el libro sagrado de los judíos, y también la Cábala y el Zohar" (Nudel, 1993, pp. 22-23). Más adelante, comenta, hay que tener en cuenta que "el Talmud considera al hombre como un socio de Dios en la obra de la creación. La idea aquí es el hombre como creador, pero también auxiliar de Dios en la creación. Ahora sí," explica él, "la idea del individuo-Dios de Moreno comienza a tomar su verdadero significado y se hace más clara" (Nudel, 1993, p. 26).

Es cierto que, como lo dice Moreno cuando relata su salida de Europa hacia los Estados Unidos en 1925, con el tiempo su religiosidad se va haciendo cada vez menos evidente:

> Quería enterrar mi pasado, no porque me avergonzaba de él, sino porque había llegado al clímax más alto posible. Yo tenía sólo dos alternativas: o bien ser Dios y vivir como Dios, como el Cristo de la segunda venida, o empezar desde cero, ser un hombre común como todos los demás, abandonar todo el misterio, al ser sólo un tipo normal. Y eso es lo que pasó (Moreno, 1974, capítulo 8, pp. 3-4).

Sin embargo, el fundamento religioso de su vida y de su obra, aunque de forma latente, lo acompañó hasta el final. Así es que la versión abreviada de su autobiografía, editada por su

hijo Jonathan D. Moreno y publicada en la revista de la Sociedad Americana de Psicoterapia de Grupo y Psicodrama en 1989, termina reproduciendo un fragmento del último texto escrito por Moreno para el libro *Healer of the Mind – a Psychiatrist's Search for Faith* [Curador de la mente – la búsqueda de la fe por un psiquiatra]. En esa obra, que reúne artículos autobiográficos de carácter religioso escritos por once psiquiatras de Estados Unidos, Moreno divide su artículo, "La religión de Dios-Padre", en dos partes, y empieza la primera, "El psicodrama de Dios", afirmando: "Me han preguntado muchas veces: ¿es válida todavía la idea de Dios en su tiempo? Sí, lo es" (Moreno, 1972, p. 197).

***

Además de la dimensión religiosa que Moreno subraya ya en el inicio de su autobiografía sobre el período rumano de su vida, y siguiendo el orden espontaneo con que él va presentando los temas en su relato, el segundo componente central para la comprensión de su pensamiento aparece en la versión que él mismo da a su propio nacimiento:

> 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? (…) 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 (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 2).

Durante decenios, esa fue la versión aceptada por varios autores, incluyendo a la psicodramatista francesa Anne Ancelin Schützenberger, que, en su *Précis de psychodrame* [Compendio de psicodrama], afirmaba: "Moreno nació en un barco, en 1892" (Schützenberger, 1970, p. 18). Solamente después de la muerte del psiquiatra se supo la verdad histórica oficial. Cuenta René Marineau que "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" (Marineau, 1995, p. 27), en Bucarest.

El biógrafo canadiense informa también que los registros encontrados en Europa "indican que Jacob Levy (Moreno) consignó siempre el verdadero lugar y fecha de nacimiento en los documentos oficiales". Sin embargo, comenta, "él sintió claramente la necesidad de crear una nueva historia al arribar a Nueva York" (Marineau, 1995, p. 28). Efectivamente, en una nota explicativa al libro *The First Psychodramatic Family* [La primera familia psicodramática], firmado por él, su esposa Zerka y su hijo Jonathan, Moreno observa:

> Las historias que se cuentan en este libro se esfuerzan por ser psicodramática y poéticamente precisas, tal como existen en la mente de las personas involucradas y contadas por ellas. Ellas no luchan por la precisión histórica. Una biografía psicodramática difiere en este sentido de una biografía históricamente analítica (Moreno, Moreno y Moreno, p. 7).

Lo que interesa retener por ahora es que, desde el principio, Moreno trata de introducir otro concepto de "verdad", diferente de la oficial, a ser llamada "verdad psicodramática", que corresponde a la percepción del protagonista, y que tiene para él la misma importancia que la verdad "históricamente analítica". Por ese ángulo se puede entender una de las diversas definiciones dada por él a su método, entre las cuales la que aparece en el segundo volumen de *Psychodrama – Foundations of Psychotherapy* [Psicodrama – fundamentos de la psicoterapia]: "El psicodrama explora la verdad por medio de métodos psicodramáticos" (Moreno, 1975, p. 191 y Moreno, 1995, p. 307).

A pesar de la confusión, que se mantuvo durante toda su vida, sobre la fecha y el lugar de su nacimiento, es cierto que Moreno estaba consciente sobre la diferencia entre su versión del Mar Negro y la de Bucarest, o sea, entre su "verdad psicodramática" y la llamada "realidad objetiva". De hecho, ya en el primer capítulo de su autobiografía él lo comenta:

> Mi madre nunca confirmaría esta fantástica historia de mi nacimiento; ella hizo algunos comentarios y modificaciones: "Fue una noche de tormenta. Fue en la madrugada del Sábado Santo. Navegabas en un barco, pero el barco era mi cuerpo, que te parió." De ahí que la historia de mi nacimiento se trasladó al reino del mito (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 2).

***

Todavía sobre el período inicial de su vida en Rumania, el tercer elemento presentado por Moreno se relaciona con sus padres, "de ascendencia judía sefardí" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 3) y, más detalladamente, con su madre. Como veremos más adelante en el periodo vienés, la mezcla de elementos judío-cristianos de Pauline tendrá influencia decisiva en la formación del joven Moreno.

> Mi madre era una huérfana cuyos dos hermanos mayores han criado. Cuando llegó a la adolescencia se la enviaron a un colegio católico romano. Las monjas ejercieron una gran presión para convertirla al cristianismo. (…) Mis tíos temieron que ella se convirtiera, así que consiguieron un matrimonio para ella a la edad de quince años. Un matrimonio tan temprano no era nada raro en aquellos días.
>
> Mi madre tenía una actitud extraña y confusa ante la religión. Combinaba elementos de su educación judía y de sus días en el convento. También era supersticiosa, una firme creyente en la interpretación de los sueños y en la adivinación (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 3).

La presencia de los gitanos es también patente en la primera infancia de Jacob Levy, empezando por lo que él cuenta sobre sus problemas con el raquitismo, a la edad de un año:

> A penas tenía apetito, perdí peso. Mis piernas y pies estaban deformados. No podía caminar. Fui de doctor en doctor, pero ninguno de sus remedios funcionaba. (…) Un día mi madre estaba tendiendo la ropa conmigo en nuestro patio cuando una vieja gitana se acercó. (…) "¿Qué le ocurre al pequeño?" Mi madre lloró y le contó a la mujer mi historia. La gitana sacudió su cabeza y me señaló con su huesudo dedo índice. "Un día llegará", parecía estar mirando al futuro, "en el que será un gran hombre. Personas de todas partes del mundo vendrán a verlo. Él será un hombre sabio y amable. No llores." (…) "Haz lo que te digo. Ve y compra una carretilla grande de arena y esparce la arena en el patio. A mediodía, cuando el sol calienta más, pon al bebé sobre la arena y el sol curará al bebé de su enfermedad".
>
> Mi madre siguió las instrucciones de la vieja gitana. En unos pocos meses, yo estaba curado (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 3).

Según comenta su biógrafo Marineau, "la historia tiene suma importancia porque desarrolló en la mente de la madre la idea de que su hijo no era un niño común. De allí en más tuvo la convicción de que Dios le había encomendado la tarea de devolverle la salud y prepararlo para su futura misión" (Marineau, 1995, p. 37). Lo que no dice Marineau, y que parece también ser muy claro en términos psicodramáticos, es el rol central de "yo auxiliar" desempeñado por Pauline en ese primer período de la vida de Jacob Levy.

A propósito, su relación estrecha con grupos marginados como los gitanos, por ejemplo, y su tendencia a caminar por las calles – que, veremos posteriormente, tendrán también implicaciones directas en la formación de sus ideas y métodos – empiezan también a temprana edad:

> Cuando me rompí el brazo nos fuimos a una famosa curandera gitana para tratarlo. Ella utilizó ungüentos, cataplasmas curativas, masajes y tratamientos a base de hierbas. Día tras día yo tenía que volver para el

> tratamiento, ya sea a pie o en "bicicleta", un vehículo de cuatro ruedas anterior a las bicicletas y triciclos de hoy.
>
> En aquellos días, yo tenía una tendencia a salir de la casa y hacer un paseo por los grandes bulevares de Bucarest. Un día, cuando no vine en el momento justo, mis padres se asustaron y llamaron a la policía para buscarme. Al final me encontraron en un campamento de gitanos, jugando cómodamente con los niños allí. Esa no fue la única vez que me alejé de casa (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 13).

A propósito de los gitanos, en el capítulo de su libro *History and Myth in Romanian Consciousness* [Historia y mito en la conciencia rumana] dedicado a "los rumanos y los otros", el historiador de ese país Lucian Boia analiza "tres archivos confidenciales":

> Cuando el "otro" se encuentra dentro de la ciudadela, a menudo presenta más características de diferencia, y estimula en gran medida todo tipo de inquietud, que el "otro" exterior. En tales casos, el proceso de mitificación puede ir muy lejos. Esto es lo que ha ocurrido y sigue ocurriendo, en el entorno de Rumania, con tres grupos étnicos específicos: los gitanos, los húngaros y los judíos (Boia, 1997, p. 170).

Boia presenta datos sobre investigaciones hechas desde 1989, según las cuales "a dos tercios de los rumanos no les gustan los gitanos". Para el historiador, ese alto porcentaje sugiere la existencia de "una verdadera psicosis". Él comenta que en Rumania se atribuyen muchas cosas a los gitanos, desde la inseguridad de la vida cotidiana, con sus asesinatos y robos, hasta la imagen negativa del país en el exterior.

Ya lo que presenta el profesor Zoltan Barani, de la Universidad de Texas, Estados Unidos, en su libro *The East European Gypsies* [Los Gitanos de Europa del Este] son los elementos históricos que explican parte del origen de ese problema psicosocial: cientos de miles de gitanos, desde 1348, fueron esclavos en los principados de Moldavia y Wallachia, y su emancipación total se dio solamente en 1864. Para que eso ocurriera, "cabe mencionar" – comenta Barani – "que los políticos en Bucarest fueron fuertemente influenciados por las críticas francesas de la esclavitud rumana, sobre todo porque miraban a París en busca de inspiración en el desarrollo de un Estado moderno" (Barani, 2002, p. 86).

***

Es visible también desde el principio, en el relato autobiográfico de Moreno, su preocupación por el tema de los sueños y, a partir de ahí, su intención constante de demarcarse de la escuela psicoanalítica:

> Tengo recuerdos vívidos de las escenas que se remontan a mi segundo año. Ellos están tan claramente marcados en mi memoria como si hubieran ocurrido ayer. Pero, por extraño que parezca, no tengo memoria de los miles de sueños nocturnos que debo haber tenido en mis primeros años. He tratado de explicármelo a mí mismo. Hay dos posibilidades: o yo suprimí mis sueños, o les fundí tan completamente en mi vida de vigilia que ningún rastro de ellos se quedó en mi memoria.
>
> El argumento a favor de la supresión de mis sueños dice que yo no quiero permitir que cualquiera de las creaciones de un extraño daimon ["genio", "espíritu", del griego] inconsciente entre en mis diseños para la vida. Yo no quise y no quiero ser interferido por una fuerza fuera de mí mismo. Quiero ser mi propio maestro.
>
> Pero, por otro lado, mi vida despierta era, desde el principio, tan llena de ideas y de acciones creativas que ningún material quedaba para la noche, para los sueños. Dormir era, para mí, un caldeamiento para mi tiempo despierto. El hombre cuya noche estaba llena de sueños, que entraban en su conciencia perturbada, fue el hombre que estaba apto para inventar la interpretación de los sueños. Pero el hombre cuyo día estaba lleno de acontecimientos exuberantes y en el que cada minuto era un hervidero de actos, para que nada ajeno tuviese lugar en él, estaba apto para inventar el psicodrama. Mi hambre de acción en esos primeros años marca el ritmo de mi vida futura y así me convertí en un psicodramatista (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 7).

***

Otro componente básico del pensamiento moreniano – su visión cósmica – aparece también en la época rumana de su vida, a través de la figura de Piroshka, que actuó no solamente como yo auxiliar sino también en el rol de maestra:

> En aquellos días no teníamos cuartos de baño modernos, al igual que los demás hogares alrededor. Teníamos una letrina externa. Piroshka, nuestra camarera húngara, me llevaba a la letrina a intervalos regulares y me familiarizó con los misterios de la micción y la defecación. Hacía un frío intenso. Había nieve por tierra.
>
> Mi visión de Piroshka era la de una gurú del animismo místico. Ella me explicó que la orina entra en el agua, en el río, en el lago. Las heces entran en el suelo, en la tierra, en las colinas de los alrededores. Ella me dio un profundo respeto, no sólo por ella [tierra], sino también por los eventos cósmicos primitivos y por mi lugar en el universo (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 11).

A propósito de Piroshka, siempre en el relato autobiográfico, Moreno mismo establece una relación directa entre su rol de "alguien que juega a Dios" y su vida amorosa. Empieza por afirmar que "alguien que juega a Dios es más un Dios en la fantasía que en la realidad". Luego:

> En consecuencia, su vida amorosa es, como mucho, si no más, en la fantasía. Él vive de sueños diurnos. Eso es lo que ocurrió en mi propia vida. Mi vida amorosa fue muy intensa. He amado mucho y también he sido amado con bastante frecuencia. (…) Yo tenía unos cuatro o cinco años. Piroshka (…) tenía unos quince. Ya era una mujer. Trató de hacer el amor conmigo de una manera muy física, como pudo haber sido practicado con ella (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 14).

Más adelante, Moreno aclara que él supo de las costumbres existentes, entre los campesinos de los Balcanes, de iniciar relaciones sexuales con niños muy temprano en la vida: "Lo que, en esta cultura, se considera como patológico, (…) era patrón habitual en aquellos tiempos y entre aquella gente", afirma (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 14).

***

Después de esta presentación sumaria que hace Moreno en su autobiografía, como protagonista, de su primera infancia, él mismo se carga de mencionar los principales elementos del escenario que, como veremos más adelante, va a ser uno de los cinco componentes fundamentales de su método psicodramático (juntamente con el *protagonista*, el *director*, los *yos auxiliares*, y el *grupo*):

> Mis primeros cinco años los pasé en Bucarest, Rumania. Vivíamos en una pequeña casa a orillas del río Danubio. Rumania es principalmente un país agrícola. Su maíz es famoso, el mejor que he comido. El terreno es relativamente plano, convirtiéndose en montañoso hacia la frontera húngara. El río Danubio atraviesa Rumania en su camino hacia el Mar Negro, y el delta del Danubio es responsable de la riqueza agrícola rumana (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 5).

Al aportar detalles sobre el río, que "nace en Alemania, fluye a través de Austria, Hungría, Yugoslavia, y luego, en Rumania", la atención que llama Moreno al Danubio resulta menos de un interés anecdótico sino más bien para comentar que "el gran río ha creado una gran cantidad de intercambios culturales entre las naciones a través de los cuales fluye".

Sobre su país de nacimiento, Moreno observa que:

> Rumania fue siempre un área de gran importancia estratégica. Fue parte del imperio romano y luego del imperio otomano. Llegó a ser absorbida por el imperio austro-húngaro. La lengua rumana es de extracción latina con algunos elementos eslavos. Por lo tanto, Rumania se considera una nación latina, a

> diferencia de las naciones eslavas que la rodean. Así, Rumania se considera superior a las naciones vecinas (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 6).

Además, comenta él sobre su ciudad natal, Bucarest "ha sido muchas veces llamada 'Pequeña Paris', porque la influencia francesa era muy fuerte".

> Así, pasé los primeros años en un extraño ambiente cultural: la civilización de París y la mentalidad campesina preliteraria; el fermento cultural de una ciudad encrucijada de un gran Imperio y el provincianismo de un remanso agrícola. Crecí con estas contradicciones (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 6).

El historiador Lucian Boia confirma que, a partir de 1830, el idioma francés "se impuso como la lengua de cultura, eliminando de forma permanente al griego, mientras que el traje oriental dio paso a la moda parisina". Además, comenta Boia,

> Jóvenes rumanos partían hacia París; por más de un siglo Francia proporcionaría o influiría en la formación de la mayor parte de la élite intelectual. (…) Estructuras e instituciones políticas, jurídicas y culturales francesas fueron adoptadas en un grado considerable. (…) La capital de Rumania se convirtió, a su vez, en una "Pequeña París" (Boia, 1997, pp. 161-162).

Para su historia de vida, este último punto es importante no solamente porque explica el hecho de que Moreno fuera llamado *Jacques*: "Mi nombre bíblico era Jacob. Mi nombre laico era Jacques" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 34). Es también gracias a la influencia francesa, cuenta Jane S. Gerber, profesora de historia judía de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, que el sefardí Abraham de Camondo había liderado en el imperio otomano un movimiento de reforma educativa: "Al igual que la mayoría de otros reformadores judíos del siglo XIX, él creía en los poderes de transformación de la educación moderna y extendía la esperanza, compartida por muchos en esa época optimista, de que los judíos estaban avanzando hacia un futuro cada vez más brillante" (Gerber, 1992, p. 220).

Según Gerber, "las políticas de la educación francesa cobraron mucha importancia en el Oriente Próximo, pero los franceses concentraron sus esfuerzos y participación allí casi exclusivamente en las escuelas misioneras" (p. 240). Es por eso que vale la pena considerar lo que informa el biógrafo Marineau sobre Pauline, la madre de Moreno, ella misma nacida en Rumania: huérfana de padre "siendo ella niña", sus dos hermanos mayores la enviaron "a un convento católico en Bucarest, donde tomó contacto con la cultura y la lengua francesas, y casi se convirtió al catolicismo" (Marineau, 1995, p. 26).

De todas formas, en el escenario donde el creador del psicodrama aparece al principio de su vida, el pueblo rumano vive sus primeros tiempos de independencia (Tratado de Berlín, 1878), después de la guerra ruso-turca de 1877-1878. El más completo informe de ese período lo da probablemente el rumano Gottlieb Benger, entonces cónsul general en Stuttgart, con su *Rumania in 1900* [Rumania en 1900], escrito después de una expedición exploratoria hecha en el reino de Carol [Carlos] I, "en el otoño de 1892" (Benger, 1900, p. VI).

Coincidiendo con la Exposición Universal de Paris de 1900, el libro de Benger sitúa su país en una nueva época de progreso económico. Su pueblo, en ese período, se estima en "6 100 000 almas", de las cuales "4 800 000 pertenecen a la Iglesia Ortodoxa Griega, 154 000 son católicos o protestantes, 490 000 judíos, 143 000 mahometanos". Además, agrega él, "gracias a la constante inmigración de Rusia y Galicia desde 1880, los judíos se han incrementado en un 55 por ciento" (p. 2).

Lo que el cónsul rumano no analiza, y que sin embargo ya constituía un serio problema en su país, era la cuestión judía. En su informe de 1885 sobre la persecución de los judíos en Rumania, David F. Schloss comenta que los judíos eran sometidos a un "elaborado sistema de opresión", además de seguir siendo tratados como extranjeros. Por ley, podían pedir la nacionalidad rumana, pero

> el año pasado (1884) ni un solo judío obtuvo la naturalización. El número total de los súbditos judíos de Rumania se estima en aproximadamente 265 000, y puesto que, en cinco años, menos de 1 100 de estas personas han recibido naturalización, está claro que los rumanos han conseguido prácticamente eludir lo dispuesto en el artículo 44 del Tratado de Berlín, por el cual fueron sometidos a la obligación de otorgar derechos plenos y libres de la ciudadanía a todos los sujetos de Rumania sin distinción de credo (Schloss, 1885, p. 9).

Además, informa Schloss, el hecho de que un judío pueda naturalizarse no implica que sus hijos ya nacidos pasen a ser rumanos: "ellos siguen siendo 'extranjeros'" (p. 9). Por eso se entiende que, en su autobiografía, Moreno haya afirmado haber nacido "una noche tormentosa en un barco que navegaba por el Mar Negro (...). Nadie conocía la identidad de la bandera del barco. (…) El anonimato de la bandera del barco fue el origen del anonimato de mi nombre y de mi ciudadanía" (Moreno, 1989, pp. 15-16).

* * *

Tratando de encontrar elementos que ayuden a entender mejor ese periodo, en el que "el mundo fue cortado en espacios nacionales", el historiador Boia hace referencia a un estudio publicado en 1907 por Dumitru Draghicescu: *From the Psychology of the Romanian People* [De la psicología del pueblo rumano]. Es el primer intento de definir el "espíritu nacional", combinando "como eran los romanos, como eran los dacios y como eran los eslavos". Para Draghicescu,

> el contenido de nuestra alma étnica está compuesto, en su mayor parte, de fragmentos y parches prestados de los pueblos vecinos, sin asimilar, sin digerir, y no-homogeneizados. La influencia de Oriente, dañina en general, tiene como coordenadas "la despreocupación, la pereza física y mental, es decir, la falta de iniciativa, la resignación, la falta de confianza en sí mismo, y sobre todo el fatalismo, la creencia ciega en la suerte, en el destino" (Boia, 1997, p. 144-145).

Sea como fuere, ninguna de esas características atribuidas al "carácter de los rumanos" parece aplicarse al niño Jacob Levy. Lo que él retiene de su país natal va más bien en el sentido opuesto: "Rumania se considera superior a las naciones vecinas." Lo que podría acercar la percepción de Moreno a alguno de los trazos apuntados por Draghicescu es la descripción que él hace de su madre. Pauline, según Moreno, era "supersticiosa, una firme creyente en la interpretación de los sueños y en la adivinación". Y sobre su primer gran yo auxiliar, en su autobiografía, él completa:

> Era un espíritu amistoso. Donde quiera que fuese hablaba con la gente y ellos a ella. Tenía un buen sentido del humor y, siempre que la vida se complicaba, decía: "¿Qué se puede hacer? Dar la vuelta y reírse." También le gustaba el chisme y los cuentos. Era ingenua y dulce, de buen carácter y maternal, siempre más joven que sus años (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 3-4).

* * *

Siempre en la construcción del escenario rumano en el que se movió inicialmente nuestro protagonista, el escritor británico Israel Cohen, ya en 1914, con su *Jewish Life in Modern Times* [Vida judía en tiempos modernos], es todavía más explícito que Boia, Gerber, Benger y Schloss:

> Establecidos en el país desde hace más de 1500 años – mucho antes de la llegada de los condenados romanos que fueron introducidos por Trajano para poblar la tierra fértil de los dacios – los judíos son

> tratados como delincuentes y sometidos a una masa de restricciones persecutorias y humillantes, a pesar de la obligación del Tratado solemne celebrado por Rumania en 1878. (…) Pero los judíos ni siquiera son tratados como cualquier extranjero, que puede invocar la protección del gobierno de su país. Son legalmente descritos como "personas bajo protección rumana", pero esta protección se manifiesta en una serie de leyes opresivas, en su mayoría aplicadas durante los últimos treinta años, que están diseñadas para obligarlos a emigrar o reducirlos a la inanición. Prácticamente, por lo tanto, son proscritos.
>
> A los judíos nativos en Rumania no se les permite poseer tierras o incluso cultivarlas como trabajadores contratados. Han sido expulsados de los distritos rurales y conducidos a las ciudades, donde la mayoría de los caminos hacia una vida honesta está cerrada para ellos. Están excluidos de la administración pública y de las profesiones médicas, legales y de enseñanza. (...)
>
> El camino a la educación también se ve impedido. Los judíos son excluidos de las escuelas secundarias y universidades. (...) Los niños judíos no son admitidos en las escuelas públicas gratuitas hasta que se haya encontrado alojamiento para todos los niños cristianos, y sólo después del pago de honorarios exorbitantes.
>
> Denegados todos los derechos de ciudadanía, con su reducida capacidad de generar ingresos, los judíos deben, sin embargo, cumplir con sus obligaciones: tienen que pagar impuestos y, por más extranjeros que hayan sido declarados, tienen que servir en el ejército, aunque no puedan elevarse al rango siquiera de un simple caporal (Cohen, 1914, pp. 159-162).

En un país eminentemente agrícola, la prohibición de que los judíos trabajaran en la agricultura era una restricción severa, a la que se juntaban también las interdicciones a los sectores del gobierno, los bancos y otros ya mencionados, solo quedándoles la opción, en la práctica, del comercio. A eso se dedicaba justamente Nissim Moreno Levy, padre del niño Jacob Levy.

"En cuanto a las pocas escuelas públicas," agrega también David Schloss, "cuyas puertas no están cerradas expresamente a judíos, fácilmente se puede imaginar que la actitud hostil de la población cristiana haga que la asistencia de los niños judíos sea prácticamente imposible" (Schloss, 1885, p. 13). Si a este cuadro se añaden los innumerables casos de persecución y crueldad en contra de los judíos reportados por Schloss en Rumania durante esa época, queda fácil la explicación de las razones por las cuales muchas familias deciden entonces emigrar.

Con un análisis extensivo sobre el tema, Howard M. Sachar, profesor emérito de historia moderna de la Universidad George Washington, en su *A History of the Jews in the Modern World* [Una historia de los judíos en el mundo moderno] corrobora las afirmaciones de sus colegas citados. Sobre la cuestión educativa, por ejemplo, Sachar informa que "en 1891, el gobierno del Primer Ministro Ion Bratianu desalojó el pequeño número de niños judíos que habían sido matriculados en las escuelas estatales rumanas" (Sachar, 2005, p. 205). Y comparando la situación de Rumania con la de los judíos en Rusia, él observa:

> La crisis de los judíos de Rusia también fue eclipsada brevemente por la de los judíos de Galicia, cuya miseria absoluta fue exacerbada por las convulsiones de la primera industrialización. El trauma de la judería rumana era más grave aún. A finales del siglo XIX, los judíos en esta empobrecida y xenófoba nación balcánica estaban experimentando la prueba más dura de toda la población judía en el mundo, con cada nueva administración en Bucarest rivalizando su predecesor en la concepción de nuevos tormentos para su despreciada minoría judía. En 1899, además, para desviar la atención pública de una recesión económica profunda, el gobierno rumano comenzó a deportar un gran número de vendedores ambulantes judíos "socialmente inaceptables" a través de la frontera con Hungría y Rusia. A fines de siglo, decenas de miles de judíos rumanos fluían hacia el oeste, moviéndose a pie, en tren y en carro, a Viena, y en última instancia a los puertos del Mar del Norte (p. 211).

Este va a ser justamente el destino del primer hijo de Nissim Levy y Pauline Iancu con su familia, como lo cuenta René Marineau: "En 1895 o 1896, la situación económica en Bucarest era muy difícil. Aprovechando estas circunstancias, Moreno Nissim se trasladó a Austria para trabajar en una compañía cuya sede central se encontraba en Viena. Jacob tendría entonces seis o siete años" (Marineau, 1995, p. 42).

2. Alemania, siglo XIX: el psicodrama antes de Moreno

El surgimiento del psicodrama sigue siendo objeto de controversias, y Moreno mismo ha contribuido para que la confusión se instalara. La primera vez en que el término apareció en la literatura científica de lengua inglesa fue en un extenso artículo de 70 páginas firmado por él, con el título *Inter-personal Therapy and the Psychopathology of Inter-personal Relations* [La terapia interpersonal y la psicopatología de las relaciones interpersonales], y publicado también por él, en el primer número de su revista *Sociometry*, en 1937.

Sin embargo, en el primer volumen sobre el tema, *Psychodrama*, editado nueve años después, su propio creador afirmaba que "el psicodrama nació el 1.º de abril de 1921, entre las 19 y las 22 horas" (Moreno, 1946, p. 1). Posteriormente, en *El psicodrama – terapia de acción y principios de su práctica*, tercer volumen de la trilogía dedicada al tema, él informaba que "en realidad, cuando el psicodrama entró en escena en 1911, se oponía tanto al teatro legítimo como a la *Commedia del'Arte*. Fue probablemente el rechazo más radical al teatro desde Sócrates y Platón". En otro momento Moreno mencionaba "el advenimiento del psicodrama en 1923" (Moreno, 1948, p. 127 y Moreno, 1954a, p. 13). A fin de cuentas, ¿1911, 1921 o 1923?

Tampoco los diccionarios sirven fácilmente como fuentes útiles. El prestigioso *Webster's New International Dictionary of the English Language*, por ejemplo, en su segunda edición, trae el término "psychoanalysis" (Neilson, 1940, p. 2000), pero ninguna referencia a "psychodrama". Por su lado, el famoso *Oxford English Dictionary* (OED) registra ese término como utilizado por primera vez en 1932, asociado al nombre de J. L. Moreno, supuestamente en la contraportada de la monografía *Group Method and Group Psychotherapy* [Método de Grupo y Psicoterapia de Grupo] (OED, 2016). En cuanto al diccionario *Merriam-Webster*, cuando consultado por email sobre la fuente de esa información, uno de sus editores reconoció que venía del OED y que, como no ha podido reconfirmarla, prefirió pasar a retener con más seguridad 1937 como el año en el cual el término *psicodrama* fue usado por primera vez en inglés (I. Davidovich, comunicación personal, 8-9 de octubre, 2013).

Por otro lado, sin mencionar fecha, el psiquiatra estadounidense Samuel Kahn, en su libro *Psychodrama Explained* [Psicodrama Explicado], informa que "la palabra *psicodrama* fue acuñada por el Dr. J. L. Moreno a partir de las palabras griegas *psyche*, significando mente o alma, y *drama*, con el significado de hacer o actuar" (Kahn, 1964, p. 1). La introducción viene firmada por el propio Moreno, que no hace ningún comentario sobre la afirmación de Kahn. Una referencia clara por parte de Moreno aparece solamente en el ya mencionado artículo *The Religion of God-Father* [La religión de Dios-Padre], publicado dos años antes de su muerte:

> El siguiente paso se inició en 1925, con mi pasar de Europa a los Estados Unidos de América, estableciéndome con un nombre secular, JL Moreno, y convirtiéndome en un filósofo y científico, tratando de continuar a través de la psicoterapia de grupo, el psicodrama, la sociometría y los grupos de encuentro, al que había dedicado mi vida religiosa anterior. Acuñé los términos terapia de grupo, grupos de encuentro, y psicodrama, y definí sociometría como "la ciencia de la medición de las relaciones interpersonales" (Moreno, 1972, p. 213).

De manera confirmada, la fecha de 1937 parece ser la primera en la que el término aparece en el idioma inglés, ya relacionado con el nombre de Moreno. El elemento sorpresa ocurre, sin embargo, cuando se pasa al alemán. En la tradicional enciclopedia alemana que el editor Friedrich Arnold Brockhaus empieza a publicar a partir de 1811, y que sus herederos seguirán editando por más de un siglo bajo el título *Brockhaus Konversationslexikon*, *1902-1910*, la página 496 trae:

> **Psicodrama**: (griego), una poesía [*Dichtung*] monologada que presenta una acción dramática agitada, y que se distingue especialmente del monodrama o de la escena unipersonal por el hecho de que se la interpreta sin ningún aparato escénico. El fundador del "Psicodrama" es Richard von Meerheimb, nacido el 14 de enero de 1825 en Großenhain en Sajonia, quien desde 1872 vive en Dresde como coronel. Además de otras poesías ha publicado: "Mundo de 'Psicodramas'" (4.ª ed., Berlín, 1887) y dos pequeños volúmenes de "Psicodramas" (en la "Biblioteca universal" de Reclam). Una colección de "Poesías 'Psicodramáticas'" (Bremen, 1893) fue editada por F. Hähnel. En Bremen aparece desde 1893 una revista, "Mundo de 'Psicodramas'" (Brockhaus, 1902-1910, p. 496).

Es importante tener en cuenta el hecho de que la palabra *Dichtung*, aquí traducida como *poesía*, suele tener un sentido más amplio en alemán que en español y, como es el caso, no se refiere exclusivamente al género lírico, sino a una obra literaria en general.

La existencia de otra forma de psicodrama anterior al nacimiento de Moreno no es registrada, hasta el momento, en ninguna de las obras sobre el tema consultadas en inglés, español, francés o portugués. No se trata, sin embargo, de un hallazgo inédito. Al contrario, ya en 1986, el profesor Dr. Horst Gundlach, del Instituto de Historia de la Psicología Moderna de la Universidad de Passau, Alemania, había publicado un artículo sobre el tema en la revista *Geschichte der Psychologie* [Historia de la Psicología].

Con el título *Psychodramen – zur Geschichte der Psycho-Trivia* [Psicodramas – acerca de la historia de lo psico-trivial], Gundlach presenta la noticia como dirigiéndose a sus estudiantes:

> Una pregunta del catálogo de examen podría ser la siguiente: ¿QUIÉN inventó el psicodrama?
>
> La respuesta que presumiblemente habría que marcar con una cruz: Jakob Levy MORENO, 1892-1974. Calificación: falso, cero puntos, estudió siguiendo los apuntes.
>
> Mucho antes que Moreno, un tal Richard von MEERHEIMB propagó algo que creyó adecuado llamar psicodrama. Era una nueva forma artística para la interpretación y el escenario, en la que una sola persona salía a escena. Para el fomento del psicodrama fundó ex profeso una sociedad y una revista especializada. Ya a partir de estas tres proposiciones puede notarse que Meerheimb se proponía cosas distintas que Moreno, para quien el psicodrama no era ni una nueva forma literaria ni, de ningún modo, un emprendimiento unipersonal. ¿Por qué motivo debería, entonces, la historia de la psicología ocuparse de este Meerheimb y de su psicodrama? No por cierto para demostrar que posiblemente Moreno debe de haber guardado en su inconsciente, de la época en que vivió en Viena, la expresión de Meerheimb, para luego volver a obsequiársela al mundo, transformada. Si esto pudiera mostrarse, tendría algún interés, pero no mayor importancia (Gundlach, 1986, p. 27). [Mayúsculas en el original]

Lo que interesa a Gundlach, en realidad, es aprovechar el hallazgo para defender la necesidad de que la psicología, como ciencia, trate también de las "modas, psicomodas o como se las quiera denominar". Según él, "también el historiador de psicología debería conocer las psicomodas de los siglos, decenios, años y temporadas, para volver a la pregunta de como los historiadores de la psicología podrían ocuparse de los psicodramas de Richard Meerheimb".

Después de aportar una serie de datos biográficos sobre "el fundador del psicodrama", incluyendo la fundación de una sociedad literaria, así como de un "órgano oficial de la Sociedad Literaria de Psicodrama y una revista para los amigos de la literatura contemporánea", Gundlach termina su texto afirmando que "Meerheimb fallece en 1896, el título de la revista cambia, la expresión 'psicodrama' palidece en la memoria colectiva, hasta que Moreno la redescubre o retoma" (Gundlach, 1986, p. 30).

En anexo a su artículo, Gundlach presenta el facsímile del frontispicio de *Psychodramen – Material für den rhetorisch-deklamatorischen Vortrag, von Richard Meerheimb* [Psicodramas – material para la interpretación retórico-declamatoria, de Richard Meerheimb], todavía presentado en el alfabeto gótico, estilo *fraktur,* y editado en Leipzig en 1888, o sea, en el año anterior al nacimiento de Moreno.

El libro de Meerheimb trae trece psicodramas – cinco en prosa, ocho en poesía, – introducidos por un prólogo de Carl Friedrich Wittmann. Buscando definir esa "nueva forma literaria", Wittmann explica su visión:

> Por psicodramas (dramas para interpretar) el autor propone que se entiendan interpretaciones que, pronunciadas por una sola persona, exponen de manera discursivamente plástica la acción progresiva de uno o de varios individuos. (…) El intérprete no narra, construye la acción ante el oyente. No requiere ningún dispositivo escénico; son, antes bien, dramas o escenas dramáticas que, basándose en la acción progresiva de varios [personajes], visibles única y exclusivamente para el ojo del espíritu, se caracterizan tan solo por medio de un único personaje que habla y que contesta (replica), con lo cual el alma del que escucha en cierta medida se compenetra con el drama que se está desarrollando *en ese mismo momento*. Se trata de una forma nueva, y sin duda muy fructífera y vitalizadora, que – bien puedo afirmarlo – ha hallado a partir de ahora un reconocimiento incontestable: una forma en la que la palabra hablada excita y da alas en tal medida a la fantasía del oyente – una fantasía que está a la escucha – que las figuras actuantes, sin ser visibles, aparecen sin embargo plásticamente ante el alma (Wittmann, 1888, pp. 5-6) [cursivas en el original].

Wittmann trata de aportar todavía más detalles, afirmando que "en el psicodrama, a través de un único personaje, se construye y desarrolla la acción ante los ojos del alma del oyente. En el pensamiento, el intérprete se pone completamente en el lugar del o de los que actúan." Además, explica el autor del prólogo, no se trata de una "puesta en escena". O sea, esos textos no exigen del intérprete, "que puede estar sentado o de pie detrás de su mesa de interpretación", "ninguna otra cosa para su encarnación a no ser los instrumentos lingüísticos que se operan entre la lengua y los labios, el dominio de los acentos espiritual, lógico y musical en el *arte del discurso*" (p. 7).

El profesor Gundlach no lo menciona, pero el libro a que él se refiere, sin embargo, no habrá sido el primer publicado por Meerheimb sobre el tema. Dos años antes, en Berlín, sale *Monodramen-Welt – Material für den rhetorisch-deklamatorischen Vortrag, von Richard Meerheimb* [Mundo de Monodramas – material para la interpretación retórico-declamatoria, de Richard Meerheimb]. Se trata de la "tercera edición aumentada de monodramas de forma nueva", cuyo prólogo empieza aludiendo a "la controvertida cuestión, que tanta polvareda escolar levanta, acerca de si el 'monodrama' (psicodrama), introducido en la literatura alemana por el famoso épico y coronel Richard von Meerheimb, representa realmente una 'nueva' forma artística o no" (Meerheimb, 1886, p. V).

La respuesta a la cuestión, a través de fragmentos de una carta reproducida por Meerheimb en el mismo prólogo, la ofrece el historiador de arte, profesor de la escuela técnica y director del museo de Dresde, Hermann Hettner:

> ¡Sí, por cierto, es una forma nueva, y sin duda muy fructífera y vivificadora! (…) La forma requiere concisión, firme delimitación, precisión epigramática, agrupamiento claro, gran estilo. Y usted ha cumplido acertadamente con estas exigencias. Su mérito es tanto mayor, cuanto más lejos y mezquinamente se extravía ahora nuestro drama en el realismo más chato. (…) ¡Y qué variedad de motivos, qué vitalidad de caracterización dramática! Me cuesta destacar detalles. Puedo asegurarle que he leído todo con el mismo interés creciente" (Meerheimb, 1886, pp. V-VI).

Lo que Gundlach llama de "psicomoda", refiriéndose a los psicodramas de Richard von Meerheimb, empieza incluso antes de 1886. En realidad, la primera edición de *Monodramen* [Monodramas] aparece en 1879, como *Monodramen Neuer Form (Psycho-Dramen)* [Monodramas de forma nueva (psico-dramas)], en Dresde, y las reacciones en la prensa alemana son varias.

El periódico vienés *Presse* [Prensa] del 1.º de agosto de 1879, por ejemplo, no ahorra elogios al autor: "Aquello a lo que Meerheimb aspira y que brillantemente muestra como posible, (…) es un drama concentrado, reducido a un único personaje, que para colmo ni siquiera actúa, sino que meramente habla, a partir de una situación viva, apremiante." "Las poesías" – concluye el periódico – "cumplen pues lo que prometen; el lector u oyente recibe de ellas una auténtica impresión dramática. Para el que declama, estas constituyen tareas difíciles, pero también inusualmente gratificantes; este se aboca a ellas y encuentra piezas trágicas y alegres a elección" (Meerheimb, 1886, p. 332).

Por su lado, la *Süddeutsche Presse* [Prensa de Alemania del sur] y *Münchner Nachrichten* [Noticias muniquesas] del 3 de octubre de 1879 comentan respectivamente: "Estamos aquí ante poesías e interpretaciones en prosa absolutamente originales y de gran influencia", y "el autor es cautivante e ingenioso por igual, tanto en el campo de lo profundamente serio como en el de lo humorístico" (p. 332). En la misma dirección van el *Berlinen Börsen Zeitung* [Periódico de la Bolsa de Berlín] (N.º 259, 1879) y el *Schlesische Presse* [Prensa silesiana] (n.º 487, 1879). Uno ve en la obra "tanto una estimulante lectura como un material apropiado para la interpretación en círculos privados y públicos"; el otro saluda "ideas tan novedosas y originales" que "sus resonancias no quedarán sin efecto en los círculos de nuestro pueblo que se entusiasman por lo bueno y lo bello" (p. 332).

Coincidencia o no, el término *monodrama* va a reaparecer decenios después, en los Estados Unidos, ya en el contexto psicodramático, tal como lo define Adam Blatner en su libro *Bases del Psicodrama:*

> **Monodrama.** Ejecución por el protagonista de todos los roles de la dramatización. Esta técnica tiene varias ventajas: acceso al punto de vista del protagonista, incorporación a la terapia individual por no ser precisa la participación de auxiliares y posibilidad de ampliar la perspectiva del protagonista a través de la inversión de roles. Su aplicación suele implicar el uso de varias sillas vacías, entre las que el protagonista se desplaza al adoptar un rol diferente. La mayor desventaja de esta técnica es la ausencia de estimulación que puede provenir de la conducta del auxiliar. Fritz Perls basó en este método una técnica similar de la terapia gestáltica (Blatner, 2005, p. 235).

Moreno mismo va a utilizar el concepto, al principio de la edición de 1953 de su obra maestra *Who Shall Survive?*, cuando se refiere al filósofo Søren Kierkegaard como alguien que, a ejemplo de Sócrates, se había acercado al "formato psicodramático":

> Dos mil años después Kierkegaard volvió a oír al demon [espíritu] pero se vio obstaculizado por el remordimiento privado, sumergido por los imperativos de su existencia privada, el miedo a perder el "yo" en el "tú" y una obsesión con su propio monodrama. Quedó para mí escuchar y entender el demonio más completamente, y llevar la idea a un final (Moreno, 1953, pp. XXIII-XXIV).

De hecho, el término monodrama aparece en el idioma alemán mucho antes que Meerheimb lo usara. Con fecha de 1776, por ejemplo, el editor e hispanista alemán Friedrich Justin Bertuch ya había publicado *Polyxena ein lyrisches Monodrama* [Polixena, un monodrama lírico], con música del compositor alemán Ernst Wilhelm Wolf. Lo que caracteriza el aporte de Meerheimb con su "nueva forma" parece ser el fenómeno psicológico provocado por el intérprete al ayudar a que el oyente construya mentalmente, como si fuera en el momento presente, escenas previamente descritas. Es seguramente por esta razón que Meerheimb agrega el término compuesto *Psycho-Dramen* al título de su primera edición de *Monodramen neuer Form.*

Sea dicho de paso, la modalidad monodramática en el teatro no sé limitó ni histórica ni geográficamente al llamado Viejo Continente. En Buenos Aires, por ejemplo, la Biblioteca

Nacional tiene en su catálogo la obra *Cristo se va: monodrama casi irrepresentable*, publicada por el dramaturgo argentino Pedro José Cohucelo (Cohucelo, 1938).

* * *

En noviembre de 1892 aparece en la ciudad de Bremen el primer número de *Neue Litterarische Blätter* [Nuevas Hojas Literarias]. Según la introducción firmada por "la Redacción", el nuevo periódico tiene "la intención de consagrarse, en tanto órgano oficial de la 'Sociedad Literaria de Psicodrama', al fomento de la musa psicodramática y de mantener regularmente informados a todos los miembros de la misma acerca de la difusión del psicodrama". Con respecto a la iniciativa, el texto informa que "el psicodrama, concebido por Richard von Meerheimb, es una nueva creación artística que ha encontrado tan numerosos y entusiastas amigos que parece enteramente justificado que un órgano propio se dedique al fomento de este tipo de poesía" (Hähnel, 1892, p. 1).

En la página 3 del mismo número, le toca a Felix Zimmermann firmar el artículo "¿Qué es un psicodrama?", que amerita reproducción, por lo menos en parte, para una mejor comprensión del concepto desarrollado por Meerheimb:

> La pregunta "¿Qué es un psicodrama?" no puede ser contestada exhaustivamente en pocas palabras. Es una forma poética completamente nueva, unitaria, a decir verdad, una forma híbrida de elementos fundamentales dramáticos, épicos y líricos, un drama en la realización más sencilla e ideal concebible. Carece de todo aparato exterior, pues los poemas para la interpretación no están escritos para el sentido externo del oyente, sino que se requiere la cooperación más íntima de la psique estimulada, a fin de que el oyente comprenda y sienta este drama en todo su refinamiento. Pero precisamente esta esencia puramente espiritual del psicodrama hace posible que la fantasía, que rebasa el tiempo y el espacio, pueda experimentar de parte a parte en pocos minutos un proceso dramático tal que en realidad acaso dura horas, conducido por las ondas espirituales del lenguaje y del sonido, con todos los matices y las emociones del sentimiento. Al psicodramaturgo le corresponde por ende una doble tarea. En el centro de una acción articulada conforme a las reglas dramáticas coloca al héroe del psicodrama, en cuyas palabras y tan solo en ellas debe reflejarse la palabra y la acción de todos los demás personajes actuantes con palpable plasticidad. La acción y reacción externas y progresivas son llevadas de ese modo a una claridad indudable, espiritualmente visible. Pero, en segundo lugar, el psicodramaturgo permite que cobren expresión al mismo tiempo, en profundización y desmenuzamiento psicológicos, la motivación interna de la acción, la lucha anímica del héroe, la solución de un problema anímico, etc. (Zimmermann, 1892, p. 3).

Vale la pena también retener lo que Zimmermann llama "leyes fundamentales del psicodrama", que él resume en tres puntos y que, por lo menos en el segundo aspecto, va a coincidir con uno de los elementos propuestos por Moreno, con base en su "filosofía del momento", el *hic et nunc* [aquí y ahora], como veremos más adelante:

> En primer lugar, varios personajes participan de la acción, como en el drama para la escena; en segundo lugar, la acción se despliega, como en el drama, en un desarrollo progresivo, en el presente y bajo la participación activa – y no la mera descripción o narración – del hablante; por último, en tercer lugar, el psicodrama carece de toda representación escénica y obra en forma inmediata de espíritu a espíritu (p. 3).

Considérese o no como un movimiento de moda al psicodrama creado por Meerheimb, como lo hace el profesor Gundlach, el hecho es que las *Nuevas Hojas Literarias* han sido publicadas por lo menos hasta 1897, como lo muestran los archivos de las bibliotecas de las universidades de Basilea, en Suiza, y Leipzig, en Alemania (Hähnel, 1892-1897).

En cuanto a la Sociedad Literaria de Psicodrama creada en Bremen, a pesar de las dificultades para obtener datos al respecto, es posible que no haya sido la única en el género. En 1894 sale

en Estrasburgo el libro *Seelenbilder* [Cuadros anímicos], con quince poemas del escritor Karl Storck, precedidos por "un tratado sobre el psicodrama". Al final de su introducción, comenta el autor, "merece mi agradecimiento en particular la sociedad literaria 'Psicodrama' de Berlín, cuya presidencia considero un gran honor poder ejercer. En el círculo de esta, en la frecuentación social de sus miembros, he hallado los estímulos a partir de los cuales surgieron estos poemas" (Storck, 1894, p. XXIII).

En un artículo sobre "Los psicodramas de Rilke", al cual volveremos con más detalle más adelante, sin embargo, el profesor Howard Roman, de la Universidad de Harvard, opina ser "improbable que haya dos organizaciones distintas con el mismo nombre raro y con el mismo propósito" (Roman, 1944, p. 403). Él supone que, de la misma manera que la revista *Neue Litterarische Blätter* pasó a ser editada posteriormente en Berlín, es posible que también la misma sociedad literaria de psicodrama de Bremen se haya desplazado a la capital alemana.

Sea como fuere, en su "tratado" el presidente de la sociedad literaria de Berlín confiesa que inicialmente se había dispuesto a llamar a sus poemas "psicodramas". Posteriormente, sin embargo, le "pareció que las presentes tentativas no cumplían del todo las exigencias del fundador del psicodrama, aunque al mismo tiempo veía que ese sistema instituido del psicodrama casi nunca fue seguido de un modo muy estricto por su propio fundador" (Storck, 1894, p. VII). Sintiendo la falta de una definición más clara del nuevo género, él mismo trata de aportar su visión sobre el tema:

> El psicodrama no ha de ser, como bien puede colegir cualquiera de la formación gramatical de la palabra, el drama de un alma, sino un drama para almas; es decir que, al escuchar o leer estos poemas, la psique del oyente o del lector debe ser excitada a tal punto que este crea estar oyendo o viendo un drama. Además, el nombre psicodrama se justifica también por el hecho de que esta poesía renuncia a algunos medios corporales que utiliza el drama, principalmente a lo mímico y a lo escénico, pero, a cambio, plantea exigencias tanto más elevadas a la actividad anímica del oyente, a su fantasía.
>
> A esto se suma, como tercera característica, que en el psicodrama habla solo uno, la acción entera debe darse a partir de las palabras de este único [personaje] (Storck, 1894, pp. VIII-IX).

Para Storck, ese tercer punto es el más importante, una vez que "es el que pone de relieve el nuevo aspecto del psicodrama: el psicológico". Él considera la necesidad de despertar el interés del oyente o del lector por este único personaje, y que eso ocurre, por un lado, "de un modo óptimo, colocando a este personaje mismo en la acción" y, por otro, "haciendo que en el interior de él mismo se llegue a la solución de un problema anímico, que, al ser deshilvanado psicológicamente, nos proporciona al mismo tiempo la motivación de la acción entera" (Storck, 1894, pp. IX-X).

Además, agrega el autor en su prólogo, firmado en "Berlín, mayo de 1894", lo que él hace es "intentar crear un psicodrama ante la mirada del lector. Muy probablemente este sea el mejor modo de dar con la esencia de la poesía". "Al mismo tiempo" – concluye, tratando de subrayar las diferencias, "se mostrará entonces que el psicodrama es esencialmente distinto del monólogo, del espectáculo solista y del drama unipersonal, con los que a menudo se lo asocia" (Storck, 1894, p. XI).

Siempre en el prólogo, Storck evoca una escena de *Julio César*, de Shakespeare – "tercer acto, escena segunda", en la que se encuentran tres participantes: "Bruto, Antonio y el pueblo". Después de analizar varios elementos de comparación entre drama y psicodrama, y refiriéndose al instante final de la escena, él observa:

> Sería ciertamente un problema que merece ser tratado, el de seguir hasta las más mínimas alteraciones la vida psíquica de un hombre en un instante tan grandioso. El dramaturgo no puede hacerlo; el épico (en la novela) lo puede, pero debe proporcionar a la narración todos los acontecimientos concomitantes.
> Y nos parece, por lo tanto, que este sería el lugar en el que el psicodrama debería instalarse. Decimos entonces:
> *El psicodrama es el drama de un alma. Nos muestra los sentimientos, la vida de un alma en el transcurso de un suceso importante para el portador de esta alma.*
> *El único medio del que se sirve el psicodrama es el lenguaje del portador del alma dramáticamente agitada* (Storck, 1894, pp. XIX-XX) [cursivas en el original].

* * *

Al mismo tiempo en que Karl Storck publicaba *Seelenbilder*, su primer libro, otro poeta que recién se había lanzado en la literatura, Rainer María Rilke, hacía una visita al creador del psicodrama literario, Richard von Meerheimb, en Dresde. Por lo menos eso es lo que supone Howard Roman, en su artículo de 1944:

> Richard von Meerheimb, el padre del psicodrama, vivía en Dresde en el momento (1894), (...) y suponemos que Rilke, entusiasmado con el psicodrama como él debe haber estado, visitó el maestro contemporáneo y la Galería de Dresde en el mismo día, y en la búsqueda de material psicodramático a ser elegido como tema, lo primero que sus ojos encontraron y que le gustó fue Murillo y los pintores de Leyden (Roman, 1944, p. 409).

Además del psicodrama producido en 1894, en el que imagina la muerte dramática del famoso pintor español Bartolomé Esteban Murillo, Rilke escribe un segundo, publicado en el año siguiente: *Die Hochzeitsmenuett* [El minueto de las bodas]. Según Roman, ambos fueron escritos en versos blancos, o sea, no rimados.

En su artículo, Roman intenta también contribuir para aclarar los conceptos, afirmando que, "por definición, un psicodrama es lo mismo que un monodrama". Entrando en detalles, dice:

> Monodrama en su forma más simple no es más que teatro en forma de monólogo. En su forma más ambiciosa, sin embargo, se puede suponer que un número de personas distintas del mismo actor se encuentran presentes en el escenario, en cuyo caso el mismo actor se entrega a un diálogo unilateral con ellos; sus palabras y sus acciones se transmiten a nosotros a través de él. Toda la decoración y los accesorios, así como esos personajes secundarios invisibles, son también imaginarios (Roman, 1944, p. 402).

Sobre las obras de Meerheimb, Roman comenta que, aunque "ya estén olvidadas hace tiempo, ellas fueron sumamente bien conocidas en su época y fueron presumiblemente los modelos de Rilke cuando escribió las dos piezas cortas en cuestión". Meerheimb, agrega él, "era el innovador y líder de toda la moda-psicodrama" y, como prueba de su popularidad, Roman informa que el *Neuer Theater Almanach* [Nuevo Almanaque del Teatro], "que anualmente dedicaba sus cientos de páginas a registros y estadísticas, pero nunca al drama mismo, reprodujo un psicodrama de Meerheimb llamado *Oktavia*", en 1894 (Roman, 1944, p. 402).

A propósito, en la introducción al libro de Rainer María Rilke *Nine Plays* [Nueve piezas], que empieza con *Murillo – A Psychodrama* [Murillo – un psicodrama], el profesor de la Universidad de Illinois Klaus Phillips confirma la opinión de Roman:

> Más adelante en el mismo año [1894], Rilke se volvió hacia el psicodrama: obras en las que sólo hay un actor. Richard de Meerheimb, un popular escritor de psicodramas durante la última parte del siglo diecinueve, se convirtió en ejemplo para el joven Rilke. El "Murillo" de Rilke, basado en la vida del pintor español, adhiere a los principios de Meerheimb, aunque adapte estos principios claramente a su propio propósito (Phillips, 1979, p. IX).

Phillips cita como ejemplo la escena de la muerte de Murillo: “en contraste con el histrionismo auto centrado que caracteriza los personajes de Meerheimb en una situación comparable”, la escena de la muerte de Murillo es dominada “por una apasionada, pero contenida descripción de Cristo en la cruz” (Phillips, 1979, p. IX).

Con eso, comenta Phillips, la atención se desvía “de la difícil situación de la inminente muerte de Murillo, a su intento de representar la pasión de Cristo”. Además, agrega él,

> otros detalles de la muerte de Murillo parecen ser invención propia de Rilke. El hecho biográfico es que el pintor español Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) murió en los brazos de un patrón, con uno de sus hijos y un alumno también presentes. Pero la significación primaria de la obra no radica en su exactitud histórica. El psicodrama ha encendido en Rilke la idea de tratar de representar la vida interior frente a la experiencia externa, una idea que habría de permanecer con Rilke a lo largo de todas sus obras futuras (Phillips, 1979, p. IX-X).

A título ilustrativo, vale reproducir la primera estrofa, bien como la última, del primer psicodrama de Rilke, que puede ser encontrado también, en alemán, en su libro *Sämtliche Werke – Dritten Band – Jugendichte* [Obras completas – tercer tomo – poemas de juventud], y que ocupa menos de cuatro páginas del libro ya mencionado. Así, el poder evocador de esos versos en la mente de los lectores de esta tesis puede ser puesto concretamente a prueba, sin más comentarios.

Murillo
Un Psicodrama

(Escena: una modesta habitación de la casa extraña ante cuya puerta encuentran desmayado al desconocido.)

¡Ay! ¡Eso… eso duele! Apenas puedo levantarme.
El ataque... ¿Qué clase de habitación? ¿Dónde estoy…?
¿Aquí... nadie?... Mi recuerdo se nubla,
la cabeza me pesa... y mis pulsaciones trepidan.
Ay, estoy cansado... Brumas de un pesado gris se tejen
Ante mis ojos. – ¿Pasos? – ¿Oigo bien…?
¿Un campesino?...
Buen amigo, solo a duras penas
Puedo recordar las horas pasadas.
¿Cómo fue que…?
¿Me encontró gente extraña
ante vuestra puerta? ¿Rígido, inerte… como muerto…?
(*Pausa)*
¡Mirad hacia aquí, amigos! Ecce homo; observad,
¡es Él! ¡Bebe el cáliz de la pasión, el amargo cáliz,
por nosotros!.....
Alzáis las manos en oración…
Habéis comprendido mi obra…
Puedo morir (Rilke, 1979, pp. 3, 6).

El segundo psicodrama de Rilke, *Die Hochzeitsmenuett – Psychodrama* [El minuete nupcial – psicodrama], que también aparece en el tercer tomo de *Sämtliche Werke* [Obras Completas], ocupa nueve páginas y es parte de sus poemas juveniles. En el subtítulo, Rilke agrega una nota de pie de página, en la que explica que su psicodrama está basado en un hecho verídico:

> Franz van Mieris se propone, a pesar de los reproches discrepantes de su amigo y compañero de escuela Gabriel Metzu, raptar a la joven esposa del anciano maestro Gerhard Dow, siguiendo un sentimiento

> pasajero. Al tocar casualmente el maestro Dow el minuete nupcial en el cenador del jardín, se despierta en el corazón de la joven mujer el sentimiento del deber y una cierta agradecida inclinación hacia su marido, que la obligan a escapar del crimen y – más aún – a confesar toda su culpa al engañado. El resto de lo que sucede está claro (Rilke, 1959, p. 101).

También a título ilustrativo, se reproduce aquí la última parte del texto, que sigue la intención propuesta por Meerheimb, para que, a medida que el declamador lo presenta, la escena se vaya dibujando en la mente de los espectadores:

El minuete nupcial
Psicodrama

> ...
> Él la mira… y sus labios tiemblan.
> Él le habla; *(escuchando con atención)* ¿no sonó eso como "perdón"?
> ¿Perdón? ¡Cielos! ¿Sabe él?... Ella ha confesado…
> Sí, él todavía lleva en la mano el violín
> que la sometió. – Ay, estoy perdido.
> Pues su marido, el que, apenas yo nací,
> me adoptó con amor, solicitud y bondad,
> el que me cuidó, bajo cuyo amparo
> yo crecí, jovial y despreocupado; él, que siempre
> veló tanto por mí, que me hizo aprender palabras
> de plegaria y multiplicó lealmente mi saber,
> que me enseñó a manejar el pincel en forma ilustre,
> él, cuyo consejo nunca aún me abandonó,
> solo puede despreciarme… ni siquiera odiarme.
> Él sabe…, sabe como lo engañé,
> como agravié el respeto, el agradecimiento y el amor… (Rilke, 1959, pp. 107-108).

* * *

Consultada en noviembre de 2013 sobre todos estos antecedentes del psicodrama moreniano, Zerka Toeman Moreno, viuda del Dr. Moreno y continuadora de su trabajo, me contestó por escrito manifestando sorpresa:

> Moreno nunca me habló de eso. Sin embargo, su entorno cultural debe haberlo llevado a todas esas fuentes. Creo que él hubiera observado que se trataba de "conservas culturales", como lo son todas las formas de creación formadas como acabadas, que no surgen en el aquí y ahora. Así que no las hubiera categorizado de forma diferente. De hecho, afirmó que sus propios libros y películas eran conservas culturales, ya que surgieron de y representan momentos del pasado, congelados en el tiempo.
>
> Él estaba preocupado con el creador, no con los productos, aunque haya dicho que Shakespeare fue un precursor del psicodrama, entendido como una forma de conservas culturales, ya que cualquier creación que es repetible ya no es espontánea. Ese término se limita a la primera vez en que se ha creado.
>
> Él escribió que nuestra cultura no se presta suficientemente a la creación espontánea. Así es como él quería el psicodrama: para ser un correctivo. Él lo escribió en uno de sus primeros libros en alemán, *Ave Creatore* (Z. T. Moreno, comunicación personal, 29 de noviembre, 2013).

No hay trazo del original alemán de ese título en ninguno de los documentos consultados, incluyendo la colección de Harvard, pero *Ave Creatore* sí aparece como el primer artículo firmado por Moreno en inglés, inaugurando la revista *Impromptu,* editada por él en Nueva York, en enero de 1931. Coherente con su concepción religiosa basada en su experiencia rumana y fortalecida en sus tiempos de juventud en Viena, como veremos, Moreno retoma en el texto la visión del Dios Creador, afirmando:

> Todas las afirmaciones y negaciones de Dios, todas sus imágenes, han girado en torno a esto, el Dios del segundo estatus, el Dios que había alcanzado el reconocimiento en los asuntos del universo, por así

> decirlo. Pero hay otro estatus de Dios, que incluso como un símbolo se ha descuidado; es el estatus de Dios antes del Sabbat, desde el momento de la concepción, durante el proceso de creación y la evolución de los mundos y de sí mismo.
>
> No importa cuán paradójico pueda parecer, este estado de Dios es mucho más cercano a la humanidad, al igual que una madre a su hijo durante el embarazo, que después de la separación de él, porque no es la perfecta, la inalcanzable existencia que se pinta ante nuestros ojos, sino un ser imperfecto creciendo, fermentando, activamente en formación, esforzándose hacia la perfección y la culminación (Moreno, 1931, p. 4).

Para Moreno, "la ciencia y la nueva psicología, precedidas por las grandes religiones, han establecido en nuestras civilizaciones el ideal del sabio como el hombre que ha llegado a un equilibrio de la perfección a través de la supremacía intelectual". O sea, lo que él apunta como tendencia es la preferencia por "el producto terminado, la representación humana de la imagen de Dios en su estatus secundario". Consecuentemente a esa "preferencia por el segundo estado contra el primer estado en el mito bíblico", argumenta él, lo mismo ocurre "en la actitud del hombre hacia sí mismo, sus artes, sus costumbres y sus formas de cultura, sociedad y gobierno" (Moreno, 1931, pp. 4-5).

Sin mencionarlo explícitamente, lo que critica Moreno en ese artículo es el fenómeno de las "conservas culturales", que él retoma frecuentemente en sus textos, ejemplificando:

> La última etapa de la obra, los libros en las bibliotecas, las pinturas acabadas y las esculturas en las galerías y los museos, los productos mercantiles de ideas innovadoras, las normas rígidas, las fórmulas éticas, psicológicas y físicas, la imaginación del hombre fascinado, se convirtieron en los ídolos alrededor de los cuales todo el mundo tenía que girar (…) (Moreno, 1931, p. 4).

Luego Moreno expone lo que él considera haber pasado con "el pintor, el escultor, el legislador en las culturas y las civilizaciones", que, "después de que sus días de creación habían terminado", se olvidaron de que "habían sido esclavos en Egipto", "de los magros días de esfuerzos continuos para producir". Y, más que eso, "se olvidaron del estado mismo de la creación, sus silencios, sus desiertos, sus imperfecciones, su desesperación, su inferioridad". "Se olvidaron" – argumenta – "porque no querían observar ciertos cambios que casi siempre habían tenido lugar en el propio hombre creador. La obra estaba terminada y el creador de ella parecía estar en ventaja en comparación con sus diversas fases durante la evolución" (Moreno, 1931, pp. 4-5). Por todo eso, concluye:

> Nuestro mundo necesita un correctivo, una glorificación del acto creativo, un asilo para el creador, un refugio para las almas sedientas y hambrientas que no se esfuerzan sino para los silencios y las grandezas del momento, quienes en su modestia infinita han dedicado su vida a la realidad pasajera del momento, y se distanciaron de la gloria permanente de la inmortalidad (Moreno, 1931, p. 5).

Ese correctivo, como lo sugiere Zerka, va a ser la propuesta del método psicodramático moreniano que, al contrario del psicodrama literario de Meerheimb, rompe con el texto y el guion preconcebidos y, como veremos, se va a basar en los principios de la filosofía del momento y en los conceptos fundamentales de espontaneidad y creatividad, entre otros, desarrollados en su periodo vienés.

3. En la Viena de fin de siglo, un niño "muy, muy activo"

Poco importa si la gran ciudad es desconocida y si no maneja el idioma, el niño no se deja intimidar. Desde pequeño hacía lo mismo en su tierra natal, aventurándose ya por la vida.

> Cuando tenía cinco años nos mudamos de Bucarest a Viena. Empecé a ir a una escuela pública austríaca de inmediato. Yo no sabía nada de alemán, sólo rumano y español, pero aprendí rápido, a pesar de mis limitaciones lingüísticas. Siempre era *primus* [el primero].
>
> Yo era un muchacho de ojos azules, determinado, con las marcas vivas de un actor. Rápidamente encontré mi camino a través de las sinuosas y numerosas calles y callejuelas de Viena. La escuela a la que fui era bastante lejos de nuestro apartamento, pero unos días después de llegar a Viena, mi madre envió a nuestra camarera para buscarme después de la escuela, como de costumbre. Yo no estaba allí. Ya había ido a casa. La muchacha estaba muy preocupada porque yo no hablaba alemán. Fue corriendo a casa para decirle a mi madre, pero allí estaba yo, sano y salvo. Era una de las anécdotas favoritas de mi madre, como expliqué alegremente a ella y a los vecinos que estaban en el apartamento, que había encontrado mi camino de regreso de la *Praterstrasse* a la *Kaiser Josefstrasse*, a la *Grossen Stadtgutstrasse*, a la *Castellezgasse*, *Nummer Fünfundzwanzig* [número 25] (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 16).

Moreno mismo relata el cambio que su familia hace de Rumania a Austria, en la parte inédita de su *Autobiografía*, con detalles sobre los primeros tiempos en Viena y su propia versión sobre la vida del niño Jacob Levy en el nuevo país. La descripción que él ofrece de su trayecto hacia la escuela y de su iniciativa en aventurarse solo por las calles de la capital nos permite deducir que su familia se instaló en el barrio *Leopoldstadt*.

Lo que informa su biógrafo Marineau, en la versión francesa de su trabajo, *J. L. Moreno et la troisième révolution psychiatrique* [J. L. Moreno y la tercera revolución psiquiátrica], diferente de la versión en inglés – sobre esa última se ha hecho la versión castellana, sea dicho de paso – es que la ubicación de la familia Levy "es ideal para un niño", ya que el barrio contiene "dos espacios verdes, el Augarten y el Prater, y dos cuerpos de agua, el Danubio y el Canal". Además, señala Marineau, la dirección del departamento queda "a dos pasos del Augarten, que va a jugar un gran rol en la vida del joven Moreno" (1989, 1989, p. 54), como veremos más adelante.

Según la profesora estadounidense de historia Marsha Rozenblit, Leopoldstadt era "la más grande concentración judía, conteniendo la mitad de todos los judíos de Viena en 1880 y un tercio de ellos en el año 1910". En su *The Jews of Vienna 1867-1914 – Assimilation and Identity* [Los judíos de Viena 1867-1914 – asimilación e identidad], Rozenblit informa, por un lado, que "Viena creció 234% en ese período, de 607 514 [habitantes] en 1869 a 2 031 498 in 1910" y, por otro, que "en una ciudad en la que los judíos comprendían sólo el 9% de la población ciudadana total, ellos representaban un tercio de la población del Leopoldstadt". Además, agrega que el Leopoldstadt había sido "la ubicación del gueto judío del siglo XVII" y que "a fines del siglo XIX, volvió a ser un 'gueto judío' en la imaginación popular" (Rozenblit, 1983, pp. 76-77).

En cuanto al nivel social de la familia, la referencia que hace Moreno a la camarera nos permite deducir que los Levy no estaban seguramente entre los más pobres. A propósito, lo que comenta Rozenblit es que la distribución residencial de los judíos en Viena no dependía de la clase social: "Los judíos no vivían en las áreas de acuerdo a su status económico. (…) Vivian en esas áreas para poder vivir con otros judíos" (Rozenblit, 1983, pp. 78-79).

Utilizando datos cuantitativos sobre nacimientos, matrimonios y conversiones de la judería vienesa desde 1867 – año en que las autoridades austríacas emanciparon a los judíos, "dándoles

derechos civiles, políticos y religiosos iguales a todos los otros ciudadanos austríacos" (Rozenblit, 1983, pp. 10-11) – hasta el inicio de la primera Guerra Mundial (1914), Rozenblit aporta informaciones importantes para la comprensión de los movimientos de migración judía en el período, afirmando por ejemplo que, "para escapar de la pobreza y de la persecución, masas de judíos emigraron de Rusia, de Rumania y de la provincia austríaca de Galicia a los Estados Unidos" (Rozenblit, 1983, pp. 15-16). En Europa, la preferencia por Viena se explica, según Rozenblit, justamente por el reconocimiento austríaco de los derechos del pueblo judío a la emancipación.

Ya en la introducción de su trabajo, la profesora avisa que va a utilizar el término *asimilación* según la definición "ofrecida por Milton Gordon". En su libro *Assimilation in American Life* (1964), Gordon define asimilación como un [proceso] continuo, cuyo primer paso es la aculturación, o sea "la adopción de las costumbres culturales de la sociedad por el grupo minoritario", y que no debe ser entendida necesariamente como asimilación total (Rozenblit, 1983, p. 3).

Lo que argumenta Rozenblit es que uno puede "adoptar los patrones económicos, políticos y culturales de la sociedad general y seguir manteniendo contactos primarios – amistades, asociaciones, matrimonio y lazos familiares – con su propio grupo, garantizando la existencia continuada de ese grupo" (Rozenblit, 1983, p. 3). Un comentario de Moreno, siempre en su obra autobiográfica, lo confirma:

> Nuestra transformación en vieneses nunca fue del todo completa, sin embargo. Fuimos una de las familias típicas, marginales de origen judío, que sobrevivieron a través del desarrollo de una vida familiar muy unida.
>
> De hecho, nosotros éramos, en Viena, casi hasta el momento en que me fui a los Estados Unidos, extranjeros o refugiados. En el Imperio austro-húngaro de la época, había miles de familias como la nuestra que eran toleradas por el gobierno, siempre y cuando viviesen una vida tranquila, no amenazando a la estabilidad de la nación. A esto hay que añadir que vivíamos en un ambiente de agresivo nacionalismo alemán, reforzado por un fuerte electorado católico. Nuestra familia estaba fuera de la corriente principal de la vida de Austria en más de un aspecto (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 19).

* * *

Al empezar a describir ese periodo de su vida en Viena, Moreno afirma que uno de sus "recuerdos más vívidos de la infancia" se remonta a la edad de seis años.

> En medio de una noche me metí en la cocina con uno de mis hermanos menores. Mi madre había preparado masa para un gran pastel y la puso para que fermentara por la noche. Nosotros trabajamos silenciosamente en la oscuridad y volvimos a nuestras camas. Cuando mi madre despertó y fue a la cocina a la mañana siguiente, ella debió haber estado horrorizada cuando vio que la masa había desaparecido. En vez de la masa del pastel, había figuras de personas, animales y objetos sobre la mesa y el suelo, en el fregadero y sobre los marcos de las ventanas. Habrá sido duro para ella deshacer las figuras y restaurar la masa para el pastel. Cuando nos levantamos, no podíamos creer por nuestros propios ojos cuando vimos el pastel sobre la mesa (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 16-17).

Después de la primera inversión de roles realizada en Bucarest a través del "psicodrama del dios caído", con ese episodio de la masa del pastel Jacob Levy concretiza otro juego de roles, esta vez asumiendo el rol del dios creador. De hecho, después de relatar la escena, Moreno presenta lo que él considera la moraleja de la historia: "grandes hombres empiezan a escribir sus grandes libros en la cuna, justo después de que aprenden a andar y hablar. Yo creé el mundo y escribí 'Las palabras del padre' en la masa del pastel, antes de que lo escribiera en tinta" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 16).

A propósito, su biógrafo René Marineau opina que "Moreno no es comprensible si no se analiza su relación con sus padres y con Dios" (Marineau, 1995, p. 40). Sobre su madre en ese período, por ejemplo, Moreno cuenta que ella "solía decir qué hermoso niño era yo. Ella y todos los familiares estaban orgullosos de presentarme; todos los vecinos solían venir a verme". Y como para indicar los elementos que fueron contribuyendo en la formación de su autoimagen, él añade: "Mi madre pensaba que nunca había nacido un niño más bello, más inteligente, o más logrado que yo. Ella esperaba que yo hiciera cosas milagrosas" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 17).

Sobre su madre, Moreno cuenta que ella tenía "muchas ideas y sueños".

> Ella siempre nos contaba historias. Versátil en lenguas, podía llevarse bien en alemán, español, francés y rumano. (...) Donde quiera que se establecía, mi madre era una mujer popular. Donde quiera que iba hablaba con la gente y ellos con ella. Tenía un buen sentido del humor y siempre que la vida se ponía demasiado complicada, decía "Was kann man machen? Umdrehen und lachen." ["¿Qué se puede hacer? Dar la vuelta y reírse."] También le gustaba el chisme y contar cuentos. Era ingenua y dulce, de buen carácter y maternal, siempre más joven que sus años (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 3-4).

Ya sobre su padre, la descripción habla de "un hombre delgado, de unos 1,73 m de altura":

> Era un hombre serio y retraído. Era también un padre amoroso y cariñoso, aunque algo irregular en sus hábitos. Iba y venía a su antojo. Un mujeriego. Él también era muy bueno en iniciar y fracasar en sus nuevos negocios. (…) Entendí que, en su vejez en Estambul, se casó por lo menos una vez más, pero pudo haber sido tantas como cinco o seis veces. También puede haber engendrado a muchos más niños, no sabemos con seguridad. Las reglas sobre tales cosas eran mucho más flojas allí (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 2-5).

En cuanto a la familia, Moreno no ve en ella nada de extraordinario:

> Mis padres eran personas comunes y corrientes. Nuestra ascendencia no contiene ningún registro de personalidades destacadas, pero tampoco hay desviaciones sociales extremas.
>
> Mi madre se casó a los quince años, mi padre a los veintinueve. En el momento en que ella tenía veintitrés años, había dado a luz a seis hijos, tres niños y tres niñas. A lo largo de ocho años, se había convertido en una vieja madre, una profesional. A partir de entonces, su trabajo consistía en criarnos (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 18).

Sin entrar en el mérito de lo que afirma el biógrafo, de que "la relación con su padre parece haber sido para Moreno la más importante", lo que Moreno registra es la fácil adaptación de su madre a la vida en Viena, mientras que su padre nunca logró ajustarse al ambiente austro-germánico: "Permaneció fiel a su pasado rumano-sefardí" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 18).

Refiriéndose a la profesión mercantil itinerante de Nissim Levy, y aportando más elementos en la descripción de su rol de primogénito, Moreno comenta que las ausencias frecuentes de su padre acabaron por crearle al hijo una posición especial de autoridad muy temprano en la vida. "La figura central de la familia era siempre mi madre, cuya devoción ejemplar a sus niños no pudo remplazar la ausencia de un fuerte liderazgo que habitualmente es esperado del padre" – explica él, agregando: "Cuando mi padre estaba allí él era fuerte y con gran autoridad" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 19).

Para completar la ilustración sobre el rol principal de Jacob Levy en la familia y la formación de su liderazgo, es suficiente imaginar la escena narrada por él mismo en su autobiografía:

> Una imagen de los primeros días en Viena viene a la mente cuando pienso en el papel de mi padre en la familia. Estábamos acostumbrados a salir de paseo los domingos por la tarde con mi padre. Nosotros, los niños, marchábamos en formación, de dos en dos, chico-chica, chico-chica, chico-chica. Él y mi madre

> iban en la parte trasera de la procesión. Yo tenía el trabajo, a la cabeza de la columna, de velar por el tráfico al cruzar las calles (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 19-20).

Por otro lado, refiriéndose al cambio que tuvo su familia al desplazarse de Bucarest a Viena, Moreno comenta que, a pesar de los beneficios "que los niños tuvimos con nuestro vagar fuera de Rumania hacia un mundo más civilizado", y por más significativo que ese viaje vino a ser "para los destinos místicos de mi vida", su opinión es que el cambio parece haber debilitado "la estructura benigna de la familia y la buena fortuna": "Había cohesión, estábamos unidos en los gloriosos días rumanos, pero nuestra estabilidad se agotó" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 21).

***

El ambiente escolar ocupa un espacio muy positivo en los recuerdos de Moreno sobre su infancia vienés. Rápidamente, cuenta él, "me torné el estudiante estrella en todas las clases donde estaba". Sobre su escuela, afirma que se trataba de una institución pública mediana, y que todas las clases eran mixtas. Se acuerda de que su maestro, un checo llamado Czeiszner, era un gigante de casi dos metros. Era "un maestro muy estricto, que no estaba por encima de usar un bastón en sus pupilos, pero que a mí me gustaba mucho".

Siempre confirmando su autoimagen altamente positiva, que habrá marcado su infancia y su adolescencia en Viena, Moreno aporta otros detalles sobre su vida escolar:

> Mi comportamiento en la escuela fue ejemplar y yo siempre era la mascota de mis maestros. Era un muy, muy buen chico. Debido a mis limitaciones de idioma, siempre sentí que tenía que ser extremadamente bueno, incluso después de que mi alemán fuera tan fluido como el de los nativos. Cada vez que algo se tenía que hacer, el maestro por lo general me pedía hacerlo. También tenía que explicar las tareas a los demás niños. Yo era el ayudante del profesor. De hecho, recuerdo que yo estaba siempre en el primer asiento de la primera fila, para que pudiera estar a disposición del profesor. Me sentía muy orgulloso de mi estado en el aula, lo que los alemanes llaman "ein stolzer Knabe" [un orgullo de niño]. Yo era sin embargo muy popular entre los otros niños. Parecían aceptar y disfrutar de mi liderazgo y de mi estatus superior (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 22-23).

A este respecto, el escritor austríaco Stefan Zweig, su contemporáneo, dedica todo un capítulo de su libro de memorias *The World of Yesterday* [El mundo de ayer] a la "escuela en el último siglo" [XIX]: "Cinco años de la escuela primaria y ocho años de *Gymnasium* se gastaban en bancos de madera; cinco a seis horas eran así tomadas cada día" – comenta, explicando que "una 'educación general' requería francés, inglés, italiano – las lenguas 'vivas' – junto con el griego clásico y el latín, además de la labor regular de la escuela – es decir, cinco idiomas, más la geometría, la física y las demás asignaturas" (Zweig, 1964, p. 28).

El juicio que hace Zweig del sistema educativo austríaco es bastante severo: "Era un aprendizaje aburrido, sin sentido, que la vieja pedagogía nos imponía, no por el bien de la vida, sino por el bien de la educación". Para él, no se trata de que las escuelas de su país fueran 'malas'. Al contrario, detalla:

> Después de cien años de experiencia, el plan de estudios había sido cuidadosamente elaborado. Pero debido a su formulación exacta y a su vademécum seco, sus lecciones eran terriblemente estériles y sin vida, un frío aparato de enseñanza que nunca se adaptó al individuo, sino que automáticamente registraba las calificaciones "bueno", "suficiente" e "insuficiente", dependiendo de hasta qué punto habíamos cumplido con los requisitos del plan de estudios. Fue precisamente esa falta de afecto humano, esa impersonalidad vacía y la calidad tipo cuartel de nuestro entorno que inconscientemente nos amargó. Teníamos que aprender nuestras lecciones y éramos examinados sobre lo que habíamos aprendido. Durante ocho años ningún maestro nos pidió ni una sola vez lo que personalmente nos hubiera gustado aprender (Zweig, 1964, p. 29-30).

Buscando estudiar el rol de los judíos en ese período de la historia vienesa, el profesor estadounidense Steven Beller trata extensivamente del tema de la educación en su *Vienna and the Jews 1867-1938 – a cultural history* [Viena y los judíos 1867-1938 – una historia cultural]. Beller afirma que el hecho de que los judíos pusieran mayor énfasis en el aprendizaje que la mayoría de los otros grupos religiosos en Europa occidental "es un tema común en la literatura sobre la cultura judía". Según él, el bajo grado de analfabetismo entre los judíos es un conocido indicador, y "el énfasis en la educación ha sido utilizado para explicar por qué los judíos en el centro de Europa han jugado un papel tan importante en la vida cultural" (Beller, 1997, p. 88).

Utilizando parte de las estadísticas presentadas por Rozenblit, Beller constata, por ejemplo, que los judíos, "más o menos diez por ciento de la población general en Viena", formaban "aproximadamente el 30 por ciento" de los estudiantes del *Gymnasium*. Él sostiene que la razón para el predominio judío tanto en la élite cultural como en la clase liberal educada "se debió al hecho de que la parte culta de la burguesía liberal era muy judía en cualquier caso". Por lo tanto, concluye, "el carácter judío de la vida cultural estaba en función del lugar de los judíos en el sistema educativo y la sociedad burguesa liberal" (Beller, 1997, pp. 52-53).

El comentario autobiográfico que hace Moreno posteriormente confirma sin duda las observaciones de Beller:

> Es un testimonio de la devoción de mi padre para conmigo, y su deseo de ayudar a desarrollar mis talentos y a darme todas las oportunidades de continuar mi educación, que él haya empleado un tutor para enseñarme latín y prepararme para el examen que tenía que pasar, afín de entrar en la cuarta clase del gimnasio de Berlín. Fue un gran sacrificio porque él tenía muy poco dinero (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 37).

Todavía sobre ese período de su infancia en Viena, Moreno informa en su autobiografía que su vida, en aquellos días, "estaba altamente regulada y ordenada":

> Después de la escuela me iba a casa y hacía lo que se esperaba de mí. Yo era un niño muy feliz, aunque nunca fui un niño "normal". A pesar de mi regularidad y de mi muy buen comportamiento, yo era muy, muy activo. Estaba siempre en el centro de los acontecimientos, nunca como espectador.
>
> Me han estado preguntando si mi fascinación por el juego de los niños, lo cual fue fundamental para el desarrollo de mi teoría de la espontaneidad y de la creatividad, surgió de jugar con mis cinco hermanos y hermanas menores. De hecho, estuve aislado de ellos durante toda mi infancia, sólo asociándome a ellos en las rutinas normales de nuestro hogar.

Otro tema de su infancia vienesa, que Moreno señala en sus recuerdos autobiográficos, es una actividad que él va a privilegiar durante toda su vida: los viajes. O sea, como lo dice Marineau sobre aquel período, "gozar del placer de viajar solo con su padre" (Marineau, 1995, p. 43). Según cuenta Moreno:

> Cuando tenía once años mi padre me llevó a Calarasi, un pequeño puerto en el Danubio, donde mis tíos tenían sus fincas. Eran socios en el negocio de granos al por mayor y eran multimillonarios.
>
> Tuve un buen tiempo con mi padre, pero cogí malaria, debido a que el valle del río estaba infectado con mosquitos. Cuando volví a Viena era un niño enfermo. (…)
>
> Después que me recuperé del paludismo, mi padre dijo: "Te llevaré a Estambul para pasar unas vacaciones y ver a nuestros parientes allí". Y así es como llegué a estar en un harén por un tiempo (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 23-24).

Lo que sigue en el relato de Moreno ilustra bien la diversidad cultural de experiencias por la que ha pasado el niño Jacob Levy en el mundo más bien oriental presentado por su padre, en

evidente disonancia con la realidad predominantemente occidental vivida por su madre Pauline.

> Cuando la gran puerta se abrió, me encontré en una hermosa plaza con una piscina en el medio. Entre cuarenta y cincuenta chicas se bañaban y masajeaban entre sí. Las chicas estaban desnudas. Yo nunca había visto, en mi vida, tantas mujeres hermosas en un solo lugar: eran todas muy blancas de piel, entre quince y veintiún años. (...) Había unos pocos niños en el harén, porque ahí pasaban los niños sus primeros años.
>
> El harén parece una institución misteriosa para los occidentales. Hay una buena dosis de folclore al respecto. En esencia, el harén era un mecanismo social para tratar del excedente de mujeres solteras en la sociedad. Una mujer tenía o que casarse o ser concubina, sujeta a un hogar. Una mujer soltera podría vivir en la casa de un familiar, pero su estatus era pobre, aunque ella viviese con una persona rica. Un hombre podía tener hasta cuatro esposas bajo la ley islámica, y un máximo de cuatro esposas y otras tantas concubinas como pudiera mantener. No había prostitución en las naciones islámicas (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 24-25).

Además del conocimiento de la institución del harén, el viaje con su padre le va a permitir al niño una experiencia directa con el matrimonio concertado. Como lo explica Ismael Cohen en su *Jewish Life in Modern Times* [La vida judía en los tiempos modernos], "en los países del Este, como Marruecos, Persia y la India, el matrimonio es arreglado por los padres de la joven pareja, que sumisamente consiente de su destino". Según Cohen, las parejas "apenas se conocen entre sí antes del matrimonio, y en ocasiones se ven entre sí por primera vez en su día de la boda". A pesar de eso, concluye ese autor, "la felicidad de ellos está asegurada por su juventud" (Cohen, 1914, pp. 41-42).

En el caso de Moreno, ya lo veremos, el final de la historia va a ser distinto:

> Mientras estuve en Estambul, fui prometido en matrimonio a la hija del primo de mi padre, de nueve meses. Todo estaba arreglado de antemano, un ritual simple, que no puedo recordar. Me acuerdo que le pregunté a mi padre si debía enviar al bebé un regalo. A la "novia" se envió un pedazo de pastel. Yo le mandé un vestido y algunos otros artículos. Todo se hizo de acuerdo con las prácticas prescritas. Por supuesto, nunca mantuve la promesa. De todos modos, el matrimonio infantil fue abolido cuando Ataturk llegó al poder en 1923. Él también abolió el harén y el concubinato (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 26).

***

Para una reconstitución más amplia de ese segundo gran escenario, en que nuestro niño protagonista se movió a partir de sus cinco años, varios historiadores han aportado importantes contribuciones. Steven Beller, por ejemplo, empieza su libro *Rethinking Vienna 1900* [Repensar la Viena de 1900] afirmando ser "un hecho generalmente aceptado que la Viena de principios del siglo XX fue la cuna de una parte importante de la cultura moderna y del pensamiento que constituye la base de nuestra conciencia hasta nuestros días". Si bien la importancia de Viena tal vez no sea vista así tan grande como parecía hace una década antes, "cuando se lo pudo llamar 'el lugar de nacimiento de la modernidad'", – dice él – "la capital de los Habsburgo todavía permanece como una componente central en la tradicional imagen de los orígenes del modernismo" (Beller, 2001, p. 1).

El estadounidense Carl E. Schorske, experto del Imperio de Habsburgo y principal historiador de ese periodo, – principalmente con su *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture* [La Viena de fin de siglo, política y cultura] – explica su opción por ese objeto de estudio gracias al nuevo interés despertado en América por Freud y sus contemporáneos. Schorske llama la atención para las innovaciones producidas por las "escuelas" de Viena, sobre todo en la psicología, la historia del arte y en la música, y apunta avances también en las áreas de literatura, arquitectura, pintura y política: "Los austríacos se dedicaron a una reformulación crítica o transformación

subversiva de sus tradiciones, que su propia sociedad percibió como algo radicalmente nuevo, si no de hecho revolucionario. Además, comenta, "el término *Die Jungen* [Los jóvenes], como una designación común para los rebeldes innovadores, se propagó de una esfera de la vida a otra" (Schorske, 1981, p. xxvi). El joven Jacob Levy va a ser justamente uno de esos rebeldes.

Schorske analiza más atentamente los movimientos políticos y sociales dominantes, detectando en Austria la ascensión política de una clase media liberal antes que en los demás países de Europa occidental y enfatizando el papel de una élite social vienesa, "con su combinación inusual de provincialismo y cosmopolitismo, de tradicionalismo y modernismo" (p. xxvii).

Además, añade Schorske, refiriéndose a ese periodo histórico, "el hombre racional ha tenido que ceder su lugar a esa criatura más rica pero más peligrosa y mercurial, el hombre psicológico". Para él, ese hombre nuevo no es meramente un animal racional, "sino una criatura de sentimiento y de instinto" (p. 4), agregando: "Irónicamente, en Viena, fue la frustración política que impulsó el descubrimiento de ese hombre psicológico, ahora omnipresente" (p. 5).

Según Beller, es Schorske quien está en el origen del fenómeno "Viena de fin de siglo" al publicar en 1961 su artículo "Politics and Psyche in *fin-de-siècle Vienna:* Schnitzler and Hofmannsthal" [Política y Psique en Viena de fin de siglo: Schnitzler y Hofmannsthal]:

> [Schorske] describió Austria de finales del siglo XIX como una sociedad en crisis debido a la caída del liberalismo y al ascenso de su enemigos socialistas-cristianos, antisemitas, socialdemócratas y nacionalistas, que imposibilitaron que la cultura racional del derecho favorecida por la alta burguesía floreciera. En esta atmósfera, según él, la crisis de la cultura liberal obligó a los hijos de padres liberales al escapismo cultural que ofrecía la cultura tradicional, sensual, católica, de la aristocracia, renunciando así a las actividades políticas productivas innatas al liberalismo. Esto llevó, sin embargo, de la frustración política directamente a la inspiración intelectual, al descubrimiento del "hombre psicológico" y a la construcción de la cultura moderna alrededor de él y de sus necesidades (Beller, 2001, pp. 82-83).

Contrariamente a Schorske, Wolfgang Maderthaner y Lutz Musner van a llamar la atención – en su *Unruly Masses – the Other Side of Fin-de-siècle Vienna* [Masas insubordinadas – la otra cara de la Viena de fin de siglo] – más bien sobre el "mundo de los suburbios, las vidas de los inmigrantes, proletarios y parias urbanos" (Maderthaner y Musner, 2008, p. 1), entre los cuales se va a encontrar tanto Jacob Levy y su familia como la gente de quien el joven Moreno se va a ocupar, como veremos.

Otro fenómeno importante en la construcción del contexto vienés en ese periodo lo revela el historiador Beller, que dedica todo un volumen – el ya mencionado *Vienna and the Jews, 1867-1938* – al papel de los judíos en la explosión cultural innovadora del final del siglo XIX y sus raíces (Beller, 1989). También en su *A Concise History of Austria* [Una historia sucinta de Austria], Beller comenta que:

> "el aumento del antisemitismo en la década de 1880 iba a ser un desarrollo fatal para la historia de Austria. Sus causas son complejas, pero entre ellas estaba la identificación entre los judíos y el liberalismo. (...) Los judíos demostraron ser mucho mejores en adaptarse a la economía moderna: de ser una minoría perseguida y relativamente pobre en la década de 1850, ahora eran prominentes en muchos campos, especialmente la literatura, la prensa, la música y las profesiones liberales, añadiendo a la importancia judía ya establecida en la banca, el comercio y la industria" (Beller, 2011, p. 155).

***

Tal como lo indica en su autobiografía, el antisemitismo estará entre los factores que llevarán a Moreno, desde 1921, a estimular sus amigos a partir hacia los Estados Unidos: "Como la

historia ha demostrado, fue la decisión correcta a tomar", dice él (Moreno, 1974, capítulo 7, p. 45). Sin embargo, antes que lleguemos a eso, habrá que pasar por la adolescencia y las primeras fases de su vida adulta en el territorio europeo, incluyendo ahí la Primera Guerra Mundial.

Por ahora, es suficiente agregar que el niño protagonista completa su período infantil con otro largo viaje, "por tren y por barco", de esta vez con su tío materno Iancu, recorriendo las ciudades de "Graz, Fiume, Brioni, Trieste, Venecia, Milán, Florencia, Roma, [y] Nápoles" (capítulo 1, p. 29). Lo que parece marcar una nueva fase se abre con su retorno a Viena: "Después de regresar de Italia pasé por un período de rápido crecimiento y creciente alienación de mi familia", comenta Moreno (capítulo 1, p. 31). Es el inicio de su adolescencia, objeto del próximo capítulo.

4. Adolescente y tutor: de la rebeldía a la gran decisión

Moreno sitúa su aislamiento de la familia a los trece años, cuando ya había empezado a ganar algo de dinero como profesor particular y a lograr alguna independencia financiera. Argumenta que, como "era brillante en la escuela", había dejado a su familia "muy a la zaga en la adquisición de conocimientos y otras facultades culturales". Con eso, explica, su retraimiento aumentó rápidamente: "Yo vivía dentro de mí mismo y buscaba compañeros fuera del redil familiar." Además, comenta:

> Probablemente no hay nada más molesto para un joven adolescente que no encontrar ninguna norma ética o código universal de conducta para guiarse, ni en su familia, ni en la cultura que le rodea. El mundo a mi alrededor tenía todos los atributos de una era sin carácter. Yo no tenía nada que respetar ni a quien admirar. Los maestros en la escuela, mi madre y sus amigos, llevaban, me parecía, una vida común, monótona, día a día, comiendo, trabajando y durmiendo (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 31).

Por otro lado, "los años que mi madre ha pasado en el convento fueron útiles para ayudarnos a tratar con la gente", – observa – "en una cultura tan agresivamente católica como la que existía en Austria durante mi juventud". A propósito, es en ese período que Moreno detecta un deterioro de la práctica religiosa entre los judíos, "a excepción de las familias más ortodoxas, donde compulsiones rituales habían reemplazado en gran medida los sentimientos religiosos y la lealtad religiosa". Según él, esa desaparición progresiva del sentimiento religioso "era característica de nuestra familia también" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 20).

Marsha Rozenblit confirma efectivamente el fenómeno, explicando que "en las ciudades, liberados de las restricciones sobre el estilo de vida personal impuestas por un entorno de ciudad pequeña, los judíos abandonaban los patrones económicos, sociales y religiosos tradicionales y asimilaban a la sociedad burguesa" (Rozenblit, 1983, p. 4). Rozenblit lamenta la falta de datos cuantificables, pero afirma que la literatura memorial lo muestra claramente: "a pesar de que muchos judíos hayan modificado sus prácticas religiosas, ellos siguieron celebrando ciertos ritos judíos importantes" (p. 8). Moreno, por ejemplo, lo cuenta:

> Aunque mi vida familiar no haya enfatizado el desarrollo de una identidad judía inquebrantable, tuve un *Bar Mitzvah* en el templo sefardí en Viena. (...) El *Bar Mitzvah* se llevó a cabo en un período relativamente tranquilo de mi juventud, en un interregno antes de la separación final de mis padres. Los dos estuvieron en la ceremonia (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 20).

Es también durante ese período que se define para el joven Jacob Levy lo que el sociólogo Vincent de Gaulejac llama "proyecto parental", o sea, "el conjunto de representaciones de los padres con respecto al futuro de su hijo" (Gaulejac, 1987, p. 53). Moreno mismo lo revela en su autobiografía:

> Mi padre volvió en una de sus visitas y nos dijo que su hermano mayor, un médico en Estambul, había muerto en una epidemia de cólera. Mi padre dijo: "Tal vez deberías seguir su línea y convertirte en un médico." Y eso es lo que hice (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 22).

Su ya mencionado aislamiento, sin embargo, no se limita a la familia: "Empecé a estar alejado de mis maestros. El niño altamente regulado, excesivamente obediente, dio paso al adolescente inquieto, rebelde", revela (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 31-32). En la escuela, empieza entonces a atacar a los maestros "con sus propias armas", señalándoles las deficiencias de sus presentaciones, hasta que aparece un joven profesor de literatura:

> Fue probablemente uno de los mejores profesores que tuve en el gimnasio. Él tomó un interés genuino en nosotros. Los otros maestros eran comunes y vencejos anticuados. Daban conferencias a partir de notas y nunca se desviaban en sus cursos de año en año (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 32).

Como resultado de la influencia del joven maestro, Jacob Levy empieza a escribir "un montón de poesía, poesía metafísica", material del inicio de su producción literaria que no llegó a guardar, agregando:

> Ese maestro trató de animarme. Cuanto más me alentaba, más insolente me hacía hacia él. Trató de hacerse amigo porque se preocupaba por mí, pero también porque no estaba seguro de sí mismo. Él nunca se defendió. No me acuerdo de como los otros profesores respondieron a mi insolencia. Él fue el único que recuerdo de aquellos días. Si nada más, él ciertamente me ayudó a afilar mi inteligencia (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 32).

A partir de ahí, gran parte de los escritos del joven, conteniendo también una primera exploración de los conceptos que van a estar en la base del método psicodramático, pasa a ser producida a través del género poético, como veremos más adelante.

Uno de los recursos que el adolescente va a utilizar para salir de la "vida común, monótona" será la lectura. Estuvo dando vueltas por las bibliotecas de Viena, y "leía libros, libros y más libros" – comenta, – pero se mostró desilusionado con ellos en el final, "porque lo que sucedía en los libros no tenía contraparte en la vida diaria" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 32). La solución encontrada fue caminar por las calles, "tratando de conocer gente de todo tipo, en busca de una respuesta":

> Fue en este período de gran soledad que la idea de Dios entró plenamente en mi conciencia. Probablemente no es de extrañar que, cuando no encontré nada, en el mundo que me rodea, que se destacara como un ejemplo vivo, volví a los sueños de mi infancia, cuando Dios era la persona más famosa en el universo, y me pareció que esos sueños eran la buena alimentación. La idea de Dios estaba tan profundamente arraigada en mí que casi sentí que fuera parte de mi herencia. El Káiser, los príncipes del imperio, los diputados del Parlamento, la policía, los jueces, los maestros, los escritores de libros, ¡todos parecían a mí tan dolorosamente aburridos y sin vida! (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 33).

***

La relación del adolescente con su nombre va a reflejar también el camino que sigue en su relación con Dios y en la definición de su propia identidad:

> Mi nombre bíblico era Jacob. Mi nombre secular era Jacques. Desde el tiempo en que mi comportamiento empezó a ser extraño en mi temprana adolescencia, como yo rechazaba más y más a mi familia, también empecé a rechazar mi nombre, es decir, mi primer nombre. Yo parecía estar buscando una nueva identidad y, quizás, un nuevo nombre, el cual se adaptaría mejor a mi estatus cambiado, aquella nueva identidad. Saber el primer nombre de una persona, y llamarla por ello, es una señal de intimidad, sugiriendo una proximidad, un estatus de igualdad, ser – por así decirlo – del mismo clan. Entonces yo no quería ser llamado por mi primer nombre, aunque actuaba con una cierta arrogancia cuando continuaba llamando a las personas alrededor mío por sus primeros nombres. Yo hablaba a Victoria, a Robert, a Hans, a Wilhelm, pero a causa de mi aire intimidante y altivo, ellos dudaban totalmente en iniciar cualquier conversación conmigo, y empezaron a dejar de usar mi primer nombre cuando eran obligados a dirigirse a mí. En vez de decir 'Jacques, ¿qué quieres?', abandonaron el 'Jacques' y decían, '¿quieres algo?'. Yo nunca dije rotundamente, 'Por favor, no me llamen por mi primer nombre', pero cada vez más aquellas personas percibían mi actitud y no me llamaban por ese nombre (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 34).

Moreno trata de explicar lo que para él tiene un profundo significado psicológico en el uso o no de los nombres, refiriéndose al judaísmo:

> En la religión de Moisés, el nombre de Dios no se solía usar, aparentemente para mantener la distancia majestuosa entre la divinidad y el hombre pequeño. En el proceso de tornarme un profeta, yo esperaba que la gente asumiera hacia mí el mismo tipo de comportamiento que se supone que tenían que tener hacia la Divinidad, no saber mi nombre, y, si ellos no lo sabían, no me llamarían por ello. Esto me ayudaba a darme un aura de misterio y también a mantener una distancia apropiada de los demás. Entonces, también, saber el nombre de un hombre significaba tener poder sobre él. Nosotros siempre usamos un nombre para designar un individuo concreto, en la ausencia de esta persona. En realidad, al usar su nombre, nosotros lo estamos poseyendo. Yo no quería ser poseído por nadie. Quería estar libre de todas las cadenas, fueran espirituales, morales, psicológicas o nominales. Por eso no quería que mi nombre estuviera en la boca de nadie cuando yo no estaba presente. Y cuando estaba presente, no había necesidad de que nadie me llamara por mi nombre. Esta fue la fuente desde la cual mi idea de anonimato brotó: el anonimato de la Divinidad, el anonimato del 'Yo', y el anonimato de las cosas (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 34-35).

Esta idea de anonimato lo va acompañar durante gran parte de su período europeo, y es lo que explica que varias de sus producciones literarias publicadas en Europa hayan aparecido anónimamente, provocando reacciones contradictorias por parte del propio Moreno, ya lo veremos.

***

El hecho de que sus padres se separaran fue otro reto para el adolescente, que tomó partido por su padre, "en contra de mi madre y mis tíos, aunque nunca estuve del todo claro sobre las razones que alimentaron la brecha entre mis padres" (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 21). Moreno cuenta que el último intento de su padre para mantener unida la familia y "para recuperar su estatura como el sostén de la familia que tenía en la casa, fue pasar de Viena a Berlín" (p. 37).

Marineau informa que al final Moreno Nissim volvió a Bucarest, "donde murió en 1925, totalmente olvidado por su familia" (Marineau, 1995, p. 45). Psicólogo con formación psicoanalítica, el biógrafo afirma que "el resentimiento y el desengaño de haber perdido a su padre encontró varias vías de escape". Así explica el hecho de que "el buen estudiante hasta el momento" haya empezado a faltar a las clases y a discutir con sus maestros. Además, interpreta Marineau, "sintió que la injusticia de la situación era una señal del abandono de Dios" (p. 46). Interpretaciones a un lado, la lectura del testimonio autobiográfico dejado por Moreno no permite con claridad establecer una relación directa entre la separación de los padres y las turbulencias vividas por el hijo adolescente. Veremos también, además, que el método psicodramático concebido por Moreno evita explícitamente el recurso a interpretaciones de tipo psicoanalítico.

Sea como fuere, Moreno cuenta que no se sintió cómodo en la capital alemana: "Tres semanas después de llegar a Berlín, mis padres y yo estuvimos de acuerdo que lo mejor para mí sería volver a Viena e ir al gimnasio allí." Fue lo que él hizo. "Mientras tanto" – cuenta Marineau – "por alguna razón misteriosa, su padre se encontró en dificultades con la policía en Berlín, se le ordenó salir de la ciudad y se estableció entonces en Chemnitz" (Marineau, 1995, p. 45).

La versión de Moreno es algo distinta:

> El permiso de la policía para mi familia, algo así como una visa, había expirado. Las autoridades se negaron a renovarlo. La familia fue clasificada en la categoría "extranjeros indeseables". A continuación, se trasladó a otra ciudad alemana, Chemnitz, porque las reglas de la policía eran más flexibles en Sajonia (Moreno, 1974, capítulo 1, p. 40).

Fue justamente en esa ciudad que el joven Jacob Levy, entonces con catorce años, estaba pasando vacaciones de verano cuando vivió un episodio que iba a marcar toda su vida. Él

mismo lo cuenta, en un fragmento inédito y algo largo de su autobiografía, pero que amerita transcripción:

> Una noche, justo antes del final de mis vacaciones, yo estaba caminando por Chemnitz. Caminaba sin rumbo, tratando de ordenar mis pensamientos y mis sentimientos. De repente me encontré en un pequeño parque en frente de una estatua de Jesucristo. Miré la estatua. La miré fijamente. En la intensidad de mi mirada, yo quería que la estatua cobrara vida y hablara. Quería que Jesús saliera de la piedra y representara su vida en el parque, para la gente de Chemnitz. Entonces pareció que la estatua estaba a punto de hablar, y yo escuché con atención.
>
> Allí, de pie delante de la estatua, yo sabía que tenía que tomar una decisión, la que determinaría el futuro de mi vida. Yo creo que todos los hombres tienen que tomar una decisión de ese tipo en su juventud. Ese era el momento de mi decisión. La pregunta fue, ¿cómo debía elegir: era mi identidad con el universo o era con la familia o clan concreto de donde había surgido? Me decidí por el universo, no porque mi familia fuera inferior a cualquier otra familia, sino porque quería vivir en nombre del entorno mayor al cual cada miembro de mi familia pertenecía y a la que yo quería que ellos regresaran.
>
> Mi decisión significaba que todos los hombres y mujeres eran mis hermanos y hermanas, que todas las madres y padres eran mis padres y madres, que todos los niños, fueran quienes fuesen sus padres, eran mis hijos, y que todas las mujeres eran mis esposas, y todas las propiedades del mundo eran mi propiedad y, a la inversa, que toda mi propiedad era la propiedad del mundo (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 42-43).

Lo que sigue es un componente fundamental para la comprensión de la perspectiva crítica que Moreno adoptó frente a la valoración negativa de la megalomanía, que Umberto Galimberti, en su *Diccionario de Psicología*, define como "tendencia de la personalidad a sobrevalorarse a uno mismo y sus capacidades por falta de una oportuna evaluación crítica". Galimberti también observa que "se registran delirios de megalomanía en las esquizofrenias de fundo paranoico, donde la que es investida de grandeza es la propia personalidad, y en las formas maníacas, en las cuales el sujeto vive una sensación de gran poderío sobre sus recursos y capacidades" (Galimberti, 2006, p. 690).

Continuando con su descripción del episodio, Moreno afirma: "De pie ante el Cristo en Chemnitz, empecé a pensar qué persona extraordinaria era yo, que estaba aquí en este planeta para cumplir una misión extraordinaria". Y luego, comenta:

> A este estado de ánimo se le suele llamar megalomanía. Ese es un nombre feo. Es realmente insultante. En realidad, la megalomanía es un estado natural de la mente humana desde el nacimiento. La megalomanía no es nada excepcional. Como cualquier otro de los grandes estados de la naturaleza, tiene formas normales y formas patológicas. La megalomanía normal es tan fundamental para la naturaleza espiritual del hombre como son los pulmones del hombre para la respiración y los vasos sanguíneos para nutrir las células del cuerpo para su naturaleza física. Todos los hombres están dotados de la idea de su grandeza. El problema no es la megalomanía. El problema es por qué, en nuestra cultura, tratamos de reprimirla y aclamamos aquellos que practican la modestia. ¿Por qué no aprobamos los hombres que afirman que están en contacto con todo el universo y que sienten que han sido elegidos para hacer cosas extraordinarias? (Moreno, 1974, capítulo 1, pp. 43-44).

Ahí no se trata de la visión ingenua de un joven rebelde, sino de la opinión crítica de un psiquiatra ya conocido, haciendo el balance de su vida a través de un testimonio autobiográfico, con sus más de ochenta años, de los cuales más de cincuenta habían sido de experiencia clínica.

A propósito, en su libro *Viena – fin del imperio,* el historiador español José María Valverde, comentando sobre la importancia de los cafés vieneses para los jóvenes intelectuales de la época, informa sobre el café *Griensteidl*, conocido como "Café Megalomanía", y entonces considerado "el cogollo de la vida intelectual vienesa". "Ser admirado allí por los demás escritores" – agrega Valverde, – "era más importante que publicar" (Valverde, 1990, p. 99). Por lo visto, ese "estado de ánimo" ya era parte del *Zeitgeist* vienés. Por otro lado, como

veremos más adelante, el joven Jacob Levy fue un asiduo frecuentador de los cafés vieneses, y es justamente en uno de ellos – el café *Museum*, más precisamente – que él va a conocer, años más tarde, el filósofo Martin Buber y el escritor y dramaturgo Arthur Schnitzler (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 1).

***

De vuelta a Viena, cuenta Moreno, el adolescente de catorce años pasa a cuestionar todo y trata de comprenderse a sí mismo: "¿Quién soy yo? ¿Es el cuerpo que poseo, yo? ¿Es todo lo que soy? ¿Es todo materia? ¿O hay alguna parte de mi cuerpo que se podría llamar el alma?" Dice que estaba de tan mal humor y tan irrespetuoso con todo que, cuando visitaba a su madre, ella expresaba la opinión de que su hijo estaba "mentalmente *kaput*" [arruinado] (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 1).

Es también ese el período de las lecturas "extensivas y febriles", básicamente de tres categorías de libros: religiosos, filosóficos y literarios. Entre los primeros, menciona Moreno, están el Antiguo y el Nuevo Testamentos, San Pablo, San Agustín, Origen, San Benito, San Francisco, Meister Eckhart, Ángelus Silesius, Friedrich Novalis, los Apócrifos, Zohar y Yetzirah, y Blas Pascal. Además, comenta él, "los escritos de Søren Kierkegaard tenían gran impacto en toda Europa a principios del siglo veinte, y yo también caí bajo su hechizo". Entre los filósofos estaban Spinoza, Descartes, Leibniz, Kant, Fichte, Hegel, Marx, Schopenhauer, y Nietzsche. Por último, entre los literatos, Moreno cita Dostoievski, Tolstoi, Walt Whitman, y Goethe, comentando que sus lecturas no eran sistemáticas: "Era un libro aquí, otro allá" (Moreno, 1974, capítulo 2, pp. 1-2).

Moreno reconoce que, en ese período, el movimiento místico judío lo tocó particularmente:

> Los principios centrales del cabalismo, de que toda la creación es una emanación de la divinidad, y que el alma existe desde la eternidad, sumados a mi preocupación inicial por el libro del Génesis (…) me conmovieron profundamente. Eso estaba de acuerdo con la profunda experiencia mística que tuve en Chemnitz, frente al Cristo en el parque.
>
> Dos constructos cabalísticos eran especialmente fascinantes para mí: *Adam Kadmón*, la humanidad, la suma del hombre; *Tzimtzúm*: cuando Dios se retira a su yo más interior, privando así al hombre de su presencia y su comunicación. Inspirado por los cabalistas, escribí un artículo que trataba de interpretar cada letra por su significado, por su simbolismo cósmico (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 2).

Buscando aclarar el significado de esos constructos, el Rabí Jacob Emmanuel Schochet, en su libro *Conceptos Místicos en el Jasidismo – una Introducción a los Conceptos y Doctrinas de la Cabalá*, empieza por explicar *tzimtzúm*, que, según él, en el marco de una teoría de la creación, tiene dos significados: "(1) contracción; condensación; (2) ocultamiento" (Schochet, 2007/5767, p. 56). Anteriormente a la creación, afirma Schochet, "sólo existe Dios únicamente. Dios, tal como Él está en Sí Mismo, es denominado *Ein Sof*: el Infinito" (p. 57). Por otro lado, con relación a *Adam Kadmón,* comenta: "Este término prestado de la forma humana significa 'Hombre Primordial'. *Kadmón* denota 'ser el primario de todos los primarios'" (p. 127). Además, informa el rabí, "*Adám Kadmón* es la emanación más prístina. Es la etapa más alta y primera después de que tuviera lugar el *tzimtzúm*", agregando que "es tan sublime que en un cierto sentido se puede hablar de él como de completamente unido al *Ein Sof*" (p. 128) [cursivas en el original].

Schochet reconoce la dificultad en la comprensión del concepto de Dios como *Ein Sof* y menciona al rabí Shneur Zalman como alguien que ofrece "una posible respuesta", al trazar una analogía de la persona que se habla a sí misma:

> El habla es un medio de comunicación – por lo que es una auto-revelación – con otro fuera del propio ser. Para que el hombre se comunique consigo mismo, no precisa hablar, sino que *piensa* para sí, emplea su facultad de pensamiento; de hecho, el pensamiento es más abarcante que el habla, pues algunos pensamientos resultan difíciles de articular del todo, o demandarían un prolongado proceso antes de que puedan pronunciarse verbalmente, etc. El habla es apenas una forma de auto-expresión y auto-revelación, y la más baja de todas ellas. No obstante, a veces, uno todavía podría investir en sus propios pensamientos y comprensiones intelectuales en diferentes y limitadas letras y palabras para expresarlas *a sí mismo*. De alguna forma metafórica, similar a esto, existe un modo de auto-revelación de *Ein Sof* incluso antes de la creación (pp. 58-59) [cursivas en el original].

Shneur Zalman hace una referencia clara a los componentes de una técnica que Moreno va a utilizar como uno de los recursos básicos del psicodrama: *el soliloquio*, definido por él como "un monólogo del protagonista *in situ*" (Moreno, 1995a, p. 293).

***

El resultado de todas las lecturas del adolescente fue, siempre según Moreno, el de una "violenta oposición" (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 2), no tanto a las soluciones intelectuales que los autores ofrecían, sino más bien a su comportamiento "como individuos y como representantes de los valores que predicaban" (p. 3):

> Ellos pronosticaron desastres a menos que un curso de acciones fuera seguido, pero dejaron que políticos astutos y oportunistas dirigieran el mundo. Con pocas excepciones, no actuaron por sí mismos. Se escondieron detrás de libros profundos y bonitos sermones. Parecían estar pensando que tan solo con haber escrito sus libros o haber predicado sus sermones, su trabajo estaba terminado. Ninguno de ellos dio el salto del libro a la realidad (p. 3).

Él cuenta que en los momentos de crisis hablaba con su "doble", lo que nos lleva a otra de las técnicas que desarrolla posteriormente como parte de su método psicodramático. Moreno define el doble como "un representante interior de mí mismo y a quien puedo hablar con más libertad que a cualquier otra persona":

> "Estoy cansado del universo ordinario. Vamos a cambiarlo."
>
> El doble contestó: "¿Pero en qué?"
>
> Yo le respondí: "Vamos a destruirlo primero."
>
> Tengo el libro del Génesis en la mano y me decido a subir y tener una buena conversación con Dios. (…) "He estado en la búsqueda de todos los autores, todos los que han escrito libros, libros y Biblias, juicios y recetas para la vida."
>
> "Y ahora estoy en busca de Usted, el más grande autor de todo, el modelo y cerebro de todos los autores, la conserva del universo. El universo es vuestro libro. ¿Es Usted real? No hay esperanza para mí o para nosotros a menos que Usted lo sea."
>
> "Mirando a este universo con todos sus defectos, creo que yo podría haber hecho un trabajo mejor que Usted."
>
> Vamos a cambiar de lugares, invirtamos lo roles. Que Usted sea yo y yo Usted. Déjeme crear el mundo a partir de mi imagen" (Moreno, 1974, capítulo 2, pp. 7-9).

A ejemplo de lo que había hecho a los cuatro años en Bucarest, el adolescente sigue su ejercicio de inversión de roles con Dios, añadiendo a la dimensión rebelde de esa etapa su cuestionamiento del propio Dios: "Fue así que subí la escalera cada vez más alto y decidí que tenía que haber un Dios superior. Pero me pregunté, '¿Qué tan bueno es Dios? ¿Puedo confiar en él?' Me volví muy crítico de Dios." Sea dicho de paso, la figura de la escalera, que el joven Levy Moreno incorpora a su visión, coincide con la famosa "escalera de Ya'aqov" que aparece en el *Génesis*, ya referido como su primer libro bíblico de inspiración (Génesis, capítulo XXVIII, sec. &: 10-12, p. 45).

Moreno presenta esa etapa de su vida como el periodo en el cual "gradualmente mi propia empresa comenzó a tomar forma". Además de su constante preocupación con el Dios de la creación desde su infancia temprana, él apunta otro elemento fundamental para la composición de su método psicodramático:

> También he tenido una vida rica en fantasías. En lugar de apagar las fantasías cuando pasaban a consumir demasiado tiempo o eran tan increíbles a punto de ser amenazadoras o temerosas, siempre he tratado de seguir cada visión hasta su conclusión. Mi vida de fantasía se hizo especialmente rica en ese tiempo de confusión emocional (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 6).

Marineau calcula ser "aproximadamente en 1906" el año en que los padres del joven se van de Berlín a Chemnitz, ocurre la separación "y el padre parte sin rumbo desconocido" (Marineau, 1995, p. 50). Sobre este último punto, sin embargo, no es eso lo que cuenta autobiográficamente Moreno: "Él se trasladó a Estambul; mi madre trasladó al resto de la familia de Chemnitz de vuelta a Viena" (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 9). Jacob Levy prefiere ya no vivir con su familia, portándose como un extranjero "las raras veces que yo estaba en casa" (p. 11).

Moreno afirma que, después que sus familiares volvieron de Chemnitz, "me dejé crecer la barba, abandoné la escuela y empecé a llevar una vida itinerante" (p. 10). Lo más probable es que el adolescente haya tratado de seguir el ejemplo de los líderes religiosos que admiraba:

> Jesús estaba enojado con su madre e indiferente o resentido hacia sus hermanos y hermanas, de acuerdo con los libros apócrifos. Se supuso que debió haber dejado a su familia pronto y vivía solo. (…) Gautama salió de su casa principesca, dejó a su esposa, dejó a su hijo, y se alejó. San Francisco de Asís dejó a sus padres ricos para vivir como un mendigo. Decenas de profetas menores tuvieron fortunas similares (p. 10).

Para Moreno, la explicación para sus actitudes en esa etapa es sencilla: "Más tarde en la vida" – dice – "me di cuenta de que había un componente bastante normal en mi actitud, no muy diferente de la conducta de muchos otros adolescentes". Según él, son tres las etapas que cualquier individuo, hombre o mujer atraviesa a lo largo de su vida. En la primera, como niño, "se aferra a la familia". En la segunda, "se retira de ella, a menudo no sin una violenta batalla". Y en la tercera, "se aferra de nuevo a alguien a quien ama y necesita, por lo general a una familia que haya formado él mismo. Es como si hubiera vuelto al principio de nuevo", concluye.

Es también sobre ese período que Moreno hace una serie de observaciones esenciales a la comprensión del psicodrama como método:

> En ese momento y por muchos de los años que siguieron, tuve la sensación de que era el actor principal, el protagonista, en un drama con grandes escenas y salidas, un acto como clímax del otro, culminando en una gran y última victoria. Era drama, pero no era teatro. Yo era mi propio dramaturgo y productor. Las escenas eran reales, no como las de un teatro. Pero no eran así reales como en una vida simple. Eran de una calidad superior. Eran creadas por mi imaginación con la ayuda de las personas reales y objetos reales, en el medio de la vida real (p. 12).

Como psiquiatra, él mismo aporta elementos típicos de quien explica un diagnóstico, afirmando haber escapado del "destino de un esquizofrénico, que opera en el vacío y tiene que llenarlo con figuras alucinadas, hasta el punto de hacerse creer que esas figuras interactúan con él". Al contrario, explica, "fui capaz de estimular las personas a mi alrededor a identificarse conmigo y de crear, con su ayuda, un supra mundo, en el cual pudiese probar mi papel profético en un entorno relativamente seguro, hecho a la medida para mí" (pp. 12-13).

De ahí viene, justamente, la afirmación que abre el primer capítulo de esta tesis, de que "el psicodrama de mi vida precedió al psicodrama como método". De la descripción que acaba de hacer Moreno, aparecen ya por lo menos tres de lo que él va identificar como los cinco instrumentos de un psicodrama: el *protagonista*, aquí también en el rol de *director*, las personas que lo ayudan como *yos auxiliares*, además del concepto de "realidad suplementaria", posteriormente definido por él como "una nueva y más amplia experiencia de la realidad" (Moreno, 1953, p. 85). Es también en esa la referencia que aparece una de las etapas centrales del proceso psicodramático: la dramatización que, como los demás componentes mencionados, tendremos la oportunidad de discutir más adelante.

***

Por último, todavía sobre el período de su adolescencia, es importante retener que, para sobrevivir, Jacob Levy sigue en Viena trabajando como tutor. Por un lado, ese trabajo le permite ganar la vida, como lo comenta Marineau: "Rechaza la ayuda financiera de sus dos tíos y está decidido a mantener su independencia" (Marineau, 1995, p. 51). Por otro, el rol de profesor particular le proporciona el establecimiento y el desarrollo de nuevas relaciones interpersonales, indispensables para la formulación de sus teorías y de su propio método. Y es justamente la continuidad de su trabajo en el rol de tutor lo que nos lleva a relativizar la afirmación de su biógrafo, de que, en el período siguiente, "los años en la universidad" (p. 50), el joven "lentamente comenzó a reconectarse con el mundo" (p. 52). Al contrario, como veremos en el próximo capítulo, sus contactos con los niños – incluyendo a sus alumnos particulares – van a ser el punto de partida para el largo proceso que lo lleva tanto a la formulación de su teoría de la espontaneidad y de la creatividad como a la progresiva construcción del método psicodramático.

5. El joven y los encuentros: empezar con los niños

Los jóvenes Adolf Hitler y Jakob Levy tenían la misma edad. Oficialmente por lo menos, ambos han nacido en 1889: uno el 20 de abril, otro el 18 de mayo. Según la historiadora germano-austríaca Brigitte Hamann, en su *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship* [La Viena de Hitler: aprendizaje de un dictador], la situación social que el joven Hitler va a encontrar al llegar a la capital del imperio austro-húngaro en 1907 es crítica.

Por un lado, informa Hamann, como lo que lograba con el impuesto sobre la renta era "muy bajo", "el gobierno recaudaba el dinero que necesitaba sobre todo en forma de impuestos sobre el consumo". Estos se impusieron "sin piedad sobre la mayoría de la gente" – dice ella, – "en un momento de armamento militar frenético y constante" (Hamann, 1999, p. 136), lo que provocó una elevada inflación.

Por otro lado, Hamann subraya "la horrible situación de la vivienda y los aumentos de alquiler, exacerbados cada año por las interminables inundaciones de inmigrantes". Para ilustrar la gravedad del problema, ella cuenta que en el barrio obrero de *Favoriten*, por ejemplo, "había diez inquilinos por alojamiento, que consistía en una habitación con cocina, sin agua corriente en el apartamento". Era tal la escasez de espacio que "las camas que no eran usadas durante el día eran alquiladas para los llamados *Bettgeher* ['Camas ambulantes'] o *Schlafgeher* ['Sonámbulos']". O sea, se les permitía que ocuparan las camas "durante aproximadamente ocho horas a ciertas horas del día o de la noche, pero no se les permitía permanecer en el apartamento el resto del tiempo". Siempre según Hamann, "en 1910 había más que ochenta mil *Bettgeher* en Viena" (p. 139).

En el propio barrio donde vivía la familia Levy, el cuadro social no era menos grave. Hamann cuenta que el periodista vienés Ernst Kläger pasó un par de noches, en el barrio Leopoldstadt, en alojamientos ilegales. "Exprimidos en apartamentos de dos a tres habitaciones, en viejos edificios en ruinas, estaban ochenta o más personas, hombres y mujeres, enfermos y sanos, alcohólicos y prostitutas, y también niños", describe Hamann. Kläger revela que a algunas personas les llevaba de "tres a cuatro días enteros sin dormir para seguir inmunes a la horrible plaga de chinches y condiciones insoportables": "Todo a mi alrededor era una confusa masa de gente, de trapos y suciedad" (p. 148).

Además, complementa la historiadora,

> las ratas y parásitos se multiplicaban y eran extremadamente peligrosos en un momento de grandes migraciones, cuando el cólera, con la ayuda de la desnutrición, se estaba extendiendo por todas partes en Europa. Asimismo, la tuberculosis, también llamada "enfermedad de Viena" o "enfermedad del proletariado", hacía estragos en los refugios colectivos, pero también en las tiendas de los artesanos, donde los supervisores y sus ayudantes trabajaban y dormían en sótanos oscuros y húmedos. La mortalidad infantil en los barrios obreros era de tres a cuatro veces mayor que en los barrios "mejores". En cuartos encogidos el crimen, el alcoholismo, la prostitución muy barata – y la sífilis – florecían (p. 148-149).

El escenario descrito por Brigitte Hamann es corroborado por dos ya mencionados expertos austríacos, Wolfgang Maderthaner y Lutz Musner. En su libro *Unruly Masses,* ellos explican que, con el establecimiento de la monarquía dual en 1867, una única zona económica había sido creada en un territorio que seguía dividido en dos estados, dos gobiernos y dos parlamentos. Sin embargo, comentan, "la contradicción de que Austria y Hungría fuesen legalmente estados soberanos, pero económica y militarmente un estado común y un mercado común, hizo que las disputas sobre políticas económicas se transformaran en batallas legales

en cuanto a la interpretación de los tratados internacionales" (Maderthaner y Musner, 2008, p. 8).

El gobierno húngaro, según Maderthaner y Musner, en común acuerdo con propietarios austríacos, logró montar un complejo sistema de protección agrícola y de restricción a las importaciones: "El sistema ha encontrado nueva expresión legal en el arancel aduanero de 1906, un compromiso entre el capital industrial y el financiero, por un lado, y los propietarios de tierra y los grandes agricultores, por el otro."

El problema se agrava – comentan los dos expertos – con el atraso estructural y tecnológico de la agricultura austro-húngara. Los productos alimenticios tuvieran que ser cada vez más importados, en un momento en que el aumento de los precios del mercado mundial presionaba hacia arriba los derechos y cuotas de importación. "En ese contexto," – afirman Maderthaner y Musner – "toda la población urbana sintió los efectos de la inflación en los niveles de vida, a pesar de una coyuntura económica relativamente favorable en la primera década del nuevo siglo" (p. 8).

Para ilustrar mejor la gravedad de la situación, ellos reproducen fragmentos tanto de *Arbeiter-Zeitung* [Diario del Trabajador] como de *Neue Freie Presse* [Nueva Prensa Libre], dos periódicos vieneses con líneas editoriales normalmente opuestas, pero que coinciden por una vez al resumir su visión de la crisis. El primero comenta, el 11 de septiembre del 1911:

> La inflación ha reducido el poder adquisitivo del dinero en al menos un tercio. El trabajador se siente simplemente engañado en su día de pago... Anteriormente podía justo alquilar para su familia una habitación y una cocina; hoy tiene que compartir ese alojamiento estrecho con dos inquilinos. Anteriormente se podía comer un trozo de carne tres veces por semana; hoy solo puede permitirse ese lujo una vez por semana. Anteriormente tenía unos céntimos de sobra para una excursión de domingo, un vaso de cerveza y unos cigarrillos; ahora tiene que renunciar a todo eso si quiere alimentar adecuadamente a sus hijos (Maderthaner y Musner, 2008, p. 8).

Por otro lado, informan también los dos autores, en la misma fecha el *Neue Freie Presse* explica como la persistente inflación "se ha vuelto un problema para más de una clase social":

> Las secciones más amplias de la población sufren de esta horrible inflación. La clase media gime bajo el movimiento general de subida continua no menos severamente que la clase obrera. La mayoría de las familias encuentran sus presupuestos en desorden, ya que tienen que pagar altos precios por las provisiones más indispensables, como la carne, la harina, la leche, los huevos y el aceite, y no tienen nada de sobra para los altos costos irrazonables de alquiler. La cuestión social una vez se definió como una cuestión de cuchillo y tenedor, y la inflación, que ahora está golpeando a Austria más duro que a cualquier otro país, es el problema social más grave que el Estado enfrenta actualmente (pp. 8-9).

A propósito, la referencia a los jóvenes Hitler y Jacob Levy no se debe solamente a la coincidencia de que ambos hayan compartido la ciudad de Viena en el mismo período histórico. Más adelante en su autobiografía, Moreno cuenta que "un día, después de una de mis sesiones de contar cuentos en el parque, Hitler, Schickelgrüber entonces, se me acercó y me estrechó la mano. Nos presentamos, y él me dijo que había disfrutado de la sesión" (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 1). Además, decenios después, ya como psiquiatra en los Estados Unidos, Moreno va a publicar *Psychodrama of Adolf Hitler* [Psicodrama de Adolf Hitler], hoy considerado un clásico del género en la literatura psicodramática (Moreno y Moreno, 1959, pp. 191-200).

***

Sobre ese período de la juventud de Jacob Levy, hay dos testimonios directos que ayudan a entender mejor su situación, además de los aportes autobiográficos del propio Moreno. El

primero es del periodista alemán Arthur Eloesser, con el libro biográfico que lleva en el título el nombre de la actriz austríaca Elisabeth Bergner (Eloesser, 1927). El segundo es de la propia actriz, que dedica a Moreno varias páginas de su autobiografía *Bewundert viel und viel gescholten… Unordentliche Erinnerungen* [Muy admirada y muy vituperada – recuerdos desordenados] (Bergner, 1978).

Crítico literario, dramaturgo y autor reconocido de un tratado de historia de la literatura alemana, Eloesser dedica poco más de dos páginas de su biografía a la presencia del joven Jacob Levy en la vida de la niña Elisabeth ("Liesel"), en Viena. El propio Moreno hizo la traducción del texto alemán al inglés, incluyendo todo el fragmento en su texto autobiográfico:

> Los niños estuvieron, por un largo tiempo, bajo la tutoría de un estudiante de medicina hispano-judío, un personaje apostólico que podría haber sido creación de la fantástica ética de Jakob Wassermann [un novelista de la época cuyas obras se parecían a las de Dostoievski][1]. Era ante todo un pedagogo brillante, tan ingenuo o tan artista que ni siquiera era capaz de mantener las diversas disciplinas separadas. Liesel no sabe aún hoy si ella las aprendió todas al mismo tiempo. No se trataba de tareas, resultados, o exámenes. Era un maestro extraño, más extraño todavía al no aceptar ninguna compensación por parte de las personas que lo contrataron: "Den el dinero directamente a los pobres." No sé si los pobres alguna vez recibieron el dinero. Sólo sé que, casi me atrevería a decir, ese joven verdaderamente cristiano, legó a su alumna un cuento de hadas celestial que aún está con ella. Él enseñó a los tres niños Bergner – además de las dos hermanas había un hermano menor – como pasar todos los días por el ojo de una aguja y como se puede incluso hacer que este pasaje, aunque incómodo e impopular, sea divertido. En sus paseos los niños eran inducidos a dar sus pocos centavos a los niños aún más pobres, monedas que les habían dado para la leche, las frutas o hasta para el carrusel. El maestro les hacía llenar sus mejillas de aire y les garantizaba con entusiasmo lo maravilloso que el imaginado pedazo de chocolate sabía, o entonces daban sus pelotas cuando iban a jugar en los parques de la ciudad, y luego se arrojaban trozos de aire entre sí, con las manos vacías. El joven entusiasta que era, no obstante, un hombre muy bien preparado y positivo, causó a su alumna sólo dos decepciones. Una vez, en el principio, Liesel llegó a casa para la cena y quiso verlo de inmediato. Se le dijo que él estaba comiendo. Ella miró por la cerradura: ¡él realmente comía! Y luego, al final, la otra decepción, que todavía vive. Sí, yo dije que, si el amigo fuese realmente un personaje del mundo de Jakob Wasserman, hubiera recibido lo que merecía, con justicia. El buen poeta lo hubiera llevado de vuelta al momento exacto, haciéndolo fallecer a través de una noble especie de tisis o por medio de un suave ataque cardíaco. Pero ahora, al ser mayor, a lo mejor habrá abandonado sus ideales de adolescente. ¡Oh, no!, él es un médico muy popular [*wunderdoktor*[2]] en un suburbio de Viena. Él sigue tratando a los pobres sin aceptar dinero... pero todavía vive (Moreno, 1974, capítulo 2, pp. 15-16).

Elisabeth Bergner, por su lado, solo va a publicar su autobiografía en 1978, o sea, cuatro años después de la muerte de Moreno. Para ella, es a los diez años que su padre "trae a Moreno a mi joven vida" (Bergner, 1978, p. 11). Según la *Encyclopædia Britannica*, la actriz austríaca, "que se destacó por sus actuaciones teatrales y cinematográficas, así como por su frágil belleza", nació en Viena el 22 de agosto de 1900. El encuentro con el joven Jacob Levy habrá sido, por lo tanto, seguramente a partir de 1910-1911 (Elisabeth Bergner, 2016).

Los párrafos referentes a las experiencias de Bergner con Moreno toman casi diez páginas del libro. Fueron traducidos al inglés por Zerka T. Moreno y publicados en 1979 en la revista *Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry* [Psicoterapia de Grupo, Psicodrama y Sociometría] bajo el título *Escape Me Never* [Nunca te escapes de mí] en la sección reservada al psicodrama. En su introducción, Zerka Moreno afirma:

---

[1] Interpolación agregada por el propio Moreno (1974, cap. 2, pp. 15-16).

[2] En el original alemán "ein beliebter Arzt" [un médico muy popular], remplazado por "a *wunderdoktor*" [un médico maravilloso] en la versión inglesa hecha por Moreno.

> Como un hombre muy joven, la obra de Moreno con los niños en los jardines de Viena resultó ser un semillero del que se desarrollaron sus métodos terapéuticos. Él escribió acerca de estos juegos de historias en *Das Königreich der Kinder* [El Reino de los Niños] en 1908. No sin orgullo, describió como, dadas las oportunidades que proporcionó, un niño tras otro reveló su verdadero talento dramático. Algunos siguieron adelante en la vida más tarde, com distinguidas carreras en el teatro.
>
> De ellos, quizás la más talentosa y más ampliamente aclamada fue la actriz Elisabeth Bergner. Un ornamento para el escenario en el teatro de Max Reinhardt en Berlín, en Londres con Charles Cochran, en las películas con Alexander Korda y con su esposo Paul Czinner, en giras por todo el mundo, las películas que hizo son consideradas como clásicos del cine. Entre sus películas su gran éxito fue *Escape Me Never*. Ese título podría servir para describir sus sentimientos hacia Moreno (Moreno, 1979, p. 5).

Elisabeth Bergner presenta a "Jakob Moreno", ya en el primer capítulo, como "estudiante de medicina en la Universidad de Viena, de unos veinte años, o a lo sumo veintitrés. Para mí, parecía tener cientos, por la barba que usaba", explicando que en ese entonces solo los hombres muy ancianos llevaban barba: "Moreno usaba una barba de Cristo, como supe mucho más tarde" (Bergner, 1978, pp. 11-12).

La descripción que hace Bergner de su preceptor no deja dudas sobre el encanto que sintió hacia el joven Jacob Levy: "Era alto y delgado y tenía unos ojos azules conmovedoramente bellos, siempre sonrientes, y cabello oscuro. Creo que era hermosísimo. Aún hoy lo creo. Lo más fascinante era su sonrisa. Era una mezcla de burla y bondad. Era afectuoso y divertido". Ella cuenta que el joven "no solo hace los deberes de la escuela con nosotros" (p. 12), sino que también los acompaña a los parques de Augarten y Prater.

A propósito, lo que Maderthaner y Musner comentan en *Unruly Masses* es que esas y otras áreas urbanas de Viena son fruto de la modernidad, con sus "zonas de concentración y desconcentración en los suburbios". Para ellos, con la fuerte reducción de tiempo disponible provocada "por una semana laboral de sesenta a setenta horas", las actividades de reproducción y recreación se limitan a "la noche del sábado y el domingo", generando "nuevos modelos biográficos marcados por la alternancia de movimiento y descanso, el trabajo apremiante y el placer efímero, la compresión y la descompresión" (Maderthaner y Musner, 2008, p. 68).

El Prater es considerado por los dos autores como "el más famoso lugar de recreo de Viena". Ellos informan que "en los lugares de entretenimiento popular, diferentes formas de prácticas culturales intersectaban y cruzaban. La taberna era un lugar para la actividad política, así como para el juego, la recreación y el consumo de alcohol." En el caso del Prater, afirman que era usado tanto para las manifestaciones del Primero de Mayo, "para la autoafirmación de los trabajadores organizados, como en otros días para la reproducción simple, el encuentro sexual, y el espectáculo" (p. 78).

Elisabeth Bergner menciona justamente el Prater como el destino para donde iban "mi hermano mayor y yo", "con la cocinera de turno", aún antes de la llegada de Moreno:

> La mayor parte de las veces esta nos llevaba al "[teatro de] artistas" en el "Wurschtl-Prater". El "Wurschtl-Prater" es la parte del Prater acondicionada de forma tal que resulta un paraíso para niños, criadas y soldados. (…) El "[teatro de] artistas" era una cervecería abierta con un escenario elevado y un telón de terciopelo de color dorado cobrizo. Podían verse acróbatas, magos, bailarines, payasos y mimos. Mi hermano prefería al mago, yo estaba encantada con los mimos.
>
> La cosa se desarrollaba la mayor parte de las veces así: la cocinera nos conducía al lugar, allí se encontraba por casualidad con un soldado conocido, que nos invitaba a sentarnos a su mesa, sobre la cual había un vaso de cerveza. Estábamos muy satisfechos y nos quedábamos mirando el escenario, fascinados, sin percatarnos de que la cocinera y el soldado recién volvían a la mesa dos o tres horas más tarde. "¡Vamos, vamos, que ya se ha hecho muy tarde!", decía ella luego, y volvíamos a casa.

> Esta época paradisíaca concluyó abruptamente una vez en que mi hermano y yo, que estábamos sentados solos junto a un vaso de cerveza, vimos una atrapante pantomima en la que a un hombre le extirpaban los ojos. Me puse a gritar y a llorar, y los demás espectadores y artistas se molestaron y enojaron mucho y súbitamente notaron que dos niños se hallaban solos, sin acompañamiento adulto. Buscaron y encontraron a la cocinera y al soldado, y abandonamos huyendo la cantina. Por un buen rato yo no pude dejar de llorar y mi hermano me consolaba: "No seas tan tonta, lo que ese tenía en el rostro no era sangre de verdad, sino colorante rojo" y la cocinera decía: "Si no dejas de llorar, nunca más podré llevarlos al '[teatro de] artistas'".
>
> Una vez que volvimos a casa, yo había dejado de llorar y esa tarde nadie notó nada. Pero desafortunadamente por la noche eso volvió a comenzar. Me desperté gritando y llorando y conté a mis padres, asustados, acerca de los ojos extirpados y el rostro ensangrentado, y ese fue el fin de la "época del [teatro de] artistas". No nos permitieron ir más (Bergner, 1978, p. 13).

Coincidencia o no, cabe observar que uno de sus versos más citados por Moreno a lo largo de su vasta literatura sobre psicodrama y el concepto de *tele* remite a una imagen muy parecida a la que tanto impresionó a la niña Elisabeth:

> Un andar de a dos: ojo frente a ojo, boca frente a boca.
> Y, si estás junto a mí, quisiera arrancarte los ojos de las cuencas y ponerlos en el lugar de los míos. Y tú me extirparás los míos y te los pondrás en donde iban los tuyos, entonces yo te veré con tus ojos y tú me verás con los míos. (Levy, 1914, p. 5 y 2014, p. 8).

La llegada de Moreno como profesor particular de los niños Bergner marca el inicio de una nueva era, reconoce Elisabeth, para quien "la facilidad y velocidad con que yo cumplía con los deberes de la escuela pronto dejaron de ser lo más importante" (p. 14). Con Jacob Levy, pasó a aprender poemas de Friedrich Schiller, Matthias Claudius, Rainer María Rilke y Hugo von Hofmannsthal.

Vuelven también los paseos al Prater, pero ya no al "Wurschtl, "sino muy abajo, en el paseo principal, donde se encuentran las praderas hermosas y grandes". Los comentarios del joven tutor confirman lo que el biógrafo Eloesser ya había observado en cuanto a la preocupación de Moreno con "los niños aún más pobres":

> "¡Pero no necesitas una soga para saltar a la soga! ¡Ven, démosle la soga para saltar a un niño pobre que nunca tuvo una! ..." "¡Pero no necesitas una pelota para jugar a la pelota! ¡Ven, te arrojo el sol, atrápalo! ..." "¡Ay, me quemé! ..." "Ven, ven, te preparo un vendaje hasta que se enfríe la quemadura de sol" (pp. 14-15).

Además, comenta la actriz, en el camino Jacob Levy iba invitando "a algunos niños cualesquiera, que encontrábamos en la calle", y a quienes los niños Bergner regalaban "todos los juguetes que teníamos".

Lo que sigue como relato de Elisabeth Bergner es parte de una de las escenas fundantes para la historia de las creaciones de Moreno, como ella misma lo revela en su autobiografía:

> Luego todos debíamos sentarnos en la pradera y él decía: "Pues bien, ¡ahora a imaginar nuestro propio cuento maravilloso! Había una vez un rey que tenía siete hijos. ¿Cómo se llamaban? ¿Qué fue de ellos?" Y cada niño tenía que inventar un nombre, un personaje y un destino. Entretanto él hacía preguntas para sacar adelante la historia (p. 15).

Sin embargo, agrega Bergner, los intentos de Jacob Levy no siempre resultaban positivos: "A algunos niños este juego no les gustaba nada y ya no regresaban. Otros regresaban una y otra vez trayendo consigo a otros niños." En cuanto a la reacción de los alumnos del joven tutor, Elisabeth afirma que mientras "yo adoraba indescriptiblemente esos juegos, a mi hermano le parecían 'insulsos'" (p. 15).

En términos de cambio psicosocial, "los resultados de la tutoría fueron asombrosos", comenta Marineau: "A Liesel comenzó a agradarle la escuela; empezó a prestar atención a los demás niños, a usar su imaginación". Además, Elisabeth Bergner pasó a participar del grupo de teatro para niños montado por el joven y, "por recomendación de este, entró en la escuela de teatro, algo por lo que siempre le estaría agradecida" (Marineau, 1995, p. 64).

***

La memoria de Moreno sobre sus contactos con los niños lo lleva a otro parque vienés. De hecho, él lo comenta en su autobiografía:

> Yo mismo tomé al anonimato, a la espontaneidad y a la creatividad, como el fuego toma la madera. Así fue como mi juego de ser Dios comenzó en los jardines y las calles de Viena. Un día estaba andando a través del Augarten, un parque cerca del palacio del Archiduque, y ahí vi a un grupo de niños holgazaneando. Me paré y empecé a contarles una historia. Para mi gran asombro, otros niños abandonaron sus juegos y se unieron. También lo hicieron las niñeras con sus carritos, las madres, los padres y los policías a caballo.
>
> A partir de entonces, uno de mis pasatiempos favoritos era sentarme al pie de un gran árbol y dejar que los niños vinieran y escucharan un cuento de hadas. La parte más importante de la historia es que me sentaba en el pie de un árbol como un ser salido del cuento de hadas y que los niños fueran atraídos por mí como si de una flauta mágica se tratara. Me parecía que sus cuerpos eran transportados de su entorno monótono y llevados a una tierra de hadas. No era tanto lo que les contaba, las historias en sí mismas, sino la actuación, la atmósfera de misterio, la paradoja, convertir en realidad lo fantástico.
>
> Estaba en el centro del grupo. A menudo me movía desde el pie del árbol y me sentaba en algún lugar más alto, sobre una rama. Los niños formaban un círculo a mi alrededor, luego un segundo círculo se formaría detrás del primero, un tercero detrás del segundo. Muchos círculos concéntricos. El cielo era el límite (Moreno, 1974, capítulo 2, pp. 23-24).

Siempre en su autobiografía, Moreno subraya bien su afirmación de que "*el primer encuentro que traté de tener fue con el niño*" (p. 22) [cursivas en el original], explicando también como puso en práctica su decisión de empezar con ellos:

> En lugar de hablar con ellos en un lenguaje corriente, les contaba cuentos de hadas. Descubrí que yo nunca podría repetir el mismo cuento. Me di cuenta de que sentía una obligación, para mí mismo y para los niños, de mantener su sentido de asombro, incluso cuando la trama era la misma, para mantenerme en un nivel de espontaneidad y creatividad, con el fin de cumplir con las rigurosas demandas de mi ego creativo (p. 22).

Cuando se mira a un niño, afirma Moreno, lo que se ve es "espontaneidad en su forma viva":

> Está escrito por todas partes del niño, en su hambre de actos, mientras ve las cosas, mientras escucha las cosas, mientras se precipita en el tiempo, mientras se mueve en el espacio, mientras agarra los objetos, mientras sonríe y llora. En el primer momento no ve ninguna barrera en los objetos, ningún límite de distancia, ni resistencias ni prohibiciones. Pero a medida que los objetos dificultan sus locomociones y la gente responde a él con "no, no, no, no", comienza con su fase reactiva; sigue alargando la mano, pero con creciente ansiedad, miedo, tensión y cautela (p. 23).

El proceso de sus encuentros con niños en los parques vieneses habrá ocurrido entre "los años 1908 y 1909", a juzgar por la observación que hace el joven "J. Levy" en su primer cuaderno *Invitación a un encuentro*, publicado en la primavera de 1914. Estructurado en cuatro secciones – "Nino", "Muchacho/Muchacha", "Hombre/Mujer" y "Anciano", – el cuadernillo presenta siete poemas inspirados en sus experiencias con la niñez de Viena, dando claras muestras de la creatividad aplicada. En "El Reino de los Niños", por ejemplo, la fecha del poema es el "21 de golondrina del año 6". Por lo que se ve en la página siguiente, se trata del 21 de marzo del sexto año (1914) a partir del año inicial, y teniendo en cuenta que "los nombres de los meses de este año son: enero – oso polar; febrero – reno; marzo – golondrina; abril – violeta; mayo – lirio;

junio – cereza; julio – durazno; agosto – maíz; septiembre – melón; octubre – vendimia; noviembre – niebla; diciembre – muñeco de nieve" (Levy, 1914, pp. 8-9, Levy, 2014, pp. 10-11).

Entre los juegos que el joven propone a los niños figuran "la elección de los nombres" y "la elección de los padres", que el propio Moreno describe en su autobiografía, extraídos de una novela publicada anónimamente en alemán en 1923, y que nunca llegó a ser traducida: *Der Königsroman* [La novela del Rey].

En el primer juego, la imaginación del joven lo lleva a sugerir a los niños que vayan juntos "como si hubiese una montaña en algún sitio que nunca nadie había subido antes, y que yo iba a guiarlos y subir con ellos". Luego, a la pregunta "¿Cuál es tu nombre?" hecha a cada uno, se seguía "¿Quién les dio eses nombres?", con respuestas distintas como "mi madre", "mi padre", "mi abuela", "mi abuelo", "mi tío", "mi tía", y también "Me pusieron el nombre de mi abuelo", "de mi tía", "de mi madre". Y como en el grupo había dos niños llamados "Christian", otra pergunta: "¿Cómo hacen la diferencia entre ustedes dos?" "El uno es gordo. El otro es delgado." Y luego:

> ¿Han oído hablar de los indios? Cuando nace un bebé indio, no trae consigo un nombre. No le dan uno, a pesar de que también tiene abuelas, abuelos, tíos y tías. Se hace mayor y se le llama hijo o hija de la serpiente que se arrastra, hasta que se gane un nombre propio. Sale a cazar, o en pie de guerra, o para una visita a una tribu vecina, y, dependiendo de si se destaca en sabiduría, bondad, dulzura, valor, fuerza, agudeza de la vista o del olfato, velocidad de marcha, o algo más, se le pone un nombre. ¿Les gusta esa manera de hacer las cosas? (Moreno, 1974, capítulo 2, pp. 26-27).

En la secuencia, el reto era describir cada niño hasta descubrir el nombre que mejor le cabría, según lo que fuera: "gordo como un frasco de jalea", "la nariz como un cocodrilo", "dientes salientes", "voz aguda", "caramelos siempre en los bolsillos", "cada día en una tienda de dulces", "quiere ser panadero". "Panadero": "Ustedes están en el camino del nombre-rey".

Ya para el segundo juego, "la elección de los padres", la propuesta del joven Jacob Levy llevó a que "los niños corriesen hacia el prado en el bosque", con la idea de que cada uno se buscara un padre y una madre. En la narrativa, Moreno le da más relieve a la protagonista, "Judith, la chica a quien también llamábamos Reina":

> "No he encontrado a mis padres", dijo con tristeza.
> "Pero estamos aquí", dijeron sus padres en rabia y disgusto. (...)
> "Niña ignorante", regañó la madre.
> "Es tu culpa", dijo el padre a su esposa.
> "No", dijo Judith, y sacudió la cabeza. "No [es que no] he encontrado a ustedes. Yo no soy ingrata. Ustedes han sido muy buenos conmigo. Por eso el Rey tendrá misericordia de ustedes. Pero yo quiero tener padres-reyes. Voy a elegir, por mí misma, mi madre y mi padre. Voy a hacer sólo lo que mi corazón me diga que haga" (pp. 29-30).

O sea, estamos frente a experiencias que se encuentran en el origen de dos futuras creaciones de Moreno: por un lado, el juego de roles; por otro, la sociometría. Y con el joven líder haciendo el rol de bufón, Moreno cuenta que, al final, "cuando el sol se fue por detrás del monte", él pudo ver salir del bosque el grupo de niños:

> Judith era la primera niña en la procesión. Con ella vino la misma madre, el mismo padre. Yo no quería creer en mis sentidos. Cada niño había elegido sus verdaderos padres. Padres y madres caminaron con sus hijos, como si hubieran recibido sus hijos de nuevo, y lloraron de alegría. ¿Había el rey ordenado así? En silencio, saqué mi sombrero de bufón sobre mis ojos y los cerré agradecido. Desde ese día los niños llamaron al prado, "Prado de los padres" (pp. 30-31).

Abordado el tema de manera menos literaria, lo más probable es que a algunos padres no les pareciera muy positiva la influencia del joven sobre sus hijos. Por lo que cuenta Moreno, también en la escuela empezaron los problemas. En una ocasión, por ejemplo, "el maestro anunció: 'Mañana vamos al cine. Vamos a ver imágenes de los Alpes suizos.'" Los niños, sin embargo, ya habían planeado un paseo a la montaña, y "una ola de oposición por parte de todos los niños llegó al maestro en el estrado" (pp. 32-33). Jacob Levy acabó siendo acusado por el director de incitar los niños a la desobediencia.

La explicación que da Moreno sobre sus intenciones al reunir los niños en los parques de Viena y formar grupos para "juegos improvisados" es clara: "Yo quería darles a los niños la capacidad de luchar contra los estereotipos sociales, contra los robots, a favor de la espontaneidad y de la creatividad". Él afirma que ya conocía a Jean-Jacques Rousseau, a Johann Heinrich Pestalozzi y a Friedrich Froebel, pero tenía un nuevo punto de vista: "Era un jardín de infantes en una escala cósmica, una revolución creativa entre los niños." No se trataba, insiste en su autobiografía, de "una cruzada filantrópica de los adultos para los niños, sino de una cruzada de los niños para ellos mismos, por una sociedad de su propia edad y sus propios derechos" (p. 23).

Según su biógrafo Marineau, "en este punto, Moreno comprendió que sería mejor apartarse del mundo de los niños, no por los niños mismos, sino por la inseguridad de los adultos respecto de sus enseñanzas" (Marineau, 1995, p. 67). Moreno, por su lado, profundiza la comprensión de su proceso de transición con otros aportes:

> Gradualmente se apoderó de mí el estado de ánimo de que yo debería dejar el reino de los niños y pasar al mundo, al mundo más grande, pero, por supuesto, siempre conservando la visión que mi trabajo con los niños me había dado. Fue la decisión de que la idea fija debería seguir siendo mi guía. Por lo tanto, cada vez que entraba en una nueva dimensión de la vida, las formas que había visto con mis propios ojos en ese mundo virginal estaban ante mí. Ellas eran mis modelos, cada vez que trataba de imaginar un nuevo orden de las cosas o crear una forma nueva. Yo estaba muy seguro de estas visiones. Me parecieron dotarme con una ciencia de la vida, incluso antes de que la experiencia verificara su exactitud. Cuando entraba en una familia, una escuela, una iglesia, un edificio del parlamento, o cualquier otra institución social, me rebelaba contra ella en cada caso. Sabía cuan distorsionadas nuestras instituciones se habían vuelto y tenía un nuevo modelo listo para reemplazar el viejo (Moreno, 1974, capítulo 2, pp. 34-35).

Con eso, un nuevo capítulo se abre en la historia del joven Jacob Levy a partir de 1909, con su admisión a la facultad de filosofía – antes de la medicina – de la Universidad de Viena. El año anterior, él y un grupo de amigos habían abierto una institución destinada a apoyar inmigrantes y refugiados de varios cantos del imperio austro-húngaro. Con eso, ellos inauguran lo que, en su autobiografía escrita meses antes de su muerte, Moreno considera "el modelo de los 'grupos de encuentro'", o sea, una "forma nueva" de cambio psicosocial: el trabajo en comunidad (Moreno, 1974, capítulo 3, p. 6).

6. Entre "la religión del encuentro", las prostitutas y la universidad

Chaim Kellmer: no fuese por Moreno, ese nombre se hubiera perdido entre los miles de millones de personas que pasaron por la tierra y volvieron al anonimato. La presencia del "amigo y compañero más cercano" se impuso de manera tan fuerte en la vida del joven Jacob Levy que es con él que el viejo psiquiatra abre el tercer capítulo de su autobiografía, "Chaim Kellmer y la religión del encuentro", más de sesenta años después de la experiencia vivida.

> Me detuvo un desconocido, una mañana de invierno frío al cruzar la calle de la Iglesia Votiva hacia la universidad. Se acercó a mí y me dijo con una voz profunda y melodiosa: "Lo he visto y oído muchas veces y quise hablar con usted, así que aquí estoy." Nos dimos la mano. Desde ese momento hasta su muerte, Chaim Kellmer fue mi compañero constante (Moreno, 1974, capítulo 3, p. 1).

Según cuenta Moreno, Chaim venía de Chernovitz, capital de la provincia de Bukovina, entonces parte de Rumania: "Él había estado expuesto a enseñanzas jasídicas y vino a Viena para encontrar respuestas a los muchos enigmas que empollaba en su mente y alma." También era tutor y, como Jacob Levy, dejó de cobrar por su trabajo:

> Chaim también visitaba la gente y les daba consejos, tratando de ayudarles a resolver sus problemas. La gente lo llamaba cada vez que necesitaba. A menudo insistían en darle dinero por su ayuda, pero él siempre se negaba, diciendo: "Sólo hay una cosa que puedo aceptar. Tenemos un fondo para el alquiler de una casa en la ciudad, para personas que necesitan refugio. Den el dinero al fondo" (p. 4).

"Así, la Religión del Encuentro vino a la vida entre los años 1908 y 1914", comenta Moreno, agregando que eran cinco los jóvenes: su "grupo de seguidores" y él, todos comprometidos en "compartir el anonimato, amar y regalar, vivir una vida directa y concreta en comunidad con quienes encontrábamos".

> Salimos de nuestras casas y familias hacia la calle. Nos mantuvimos sin nombre, pero fácilmente reconocibles por nuestras barbas y nuestro acercamiento cálido, humano y alegre a todos los que llegaban. Ninguno de nosotros aceptaba dinero por los servicios que hacíamos, pero recibíamos muchos regalos de donantes anónimos. Todas las donaciones recibidas iban al fondo para la *Casa del Encuentro.* Una organización de ayuda católica también donaba fondos para la casa (p. 5) [cursivas en el original].

Moreno explica que durante los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, "la agitación y la inestabilidad política del Imperio Austro-húngaro se expresaban en el gran número de personas que buscaban nuevos hogares, ya sea en las Américas o en Palestina" (Moreno, 1974, capítulo 3, p. 5).

En su ya mencionado *Unruly Masses*, Maderthaner y Musner lo confirman, afirmando que, por un lado, durante el siglo XIX, "la conurbación de Viena se multiplicó por siete, cuadruplicando entre 1830 y 1900 y doblando durante las tres últimas décadas del siglo". Con eso, se llegó a "poco más de 2 millones en 1910", informan, añadiendo que el aumento anual era "de alrededor de 34 000 personas, con los inmigrantes conformando poco más del 65 por ciento" (Maderthaner y Musner, 2008, p. 42).

***

Brigitte Hamann, por su lado, dedica toda una sección de su libro ya citado a la "caridad en Viena", comentando que el propio Hitler, "desde el 17 de septiembre de 1910", estaba no solo desempleado, sino también sin casa: "Él se juntó a la legión de los pobres, obligados a reclamar los servicios de las instituciones de beneficencia" (Hamann, 1999, p. 144).

La historiadora informa que había "un gran número de instituciones de beneficencia privadas: para los trabajadores, para los ciegos, los funcionarios públicos, las viudas de clase media, los hombres discapacitados en el servicio activo, los estudiantes, los tullidos, y otros" (p. 145). De hecho, comenta, esas entidades privadas se necesitaban con urgencia en Viena alrededor de los años 1900, "porque ni las autoridades federales ni las municipales tenían la capacidad de resolver los problemas" (p. 147).

En el caso de la "Casa del Encuentro", en general los refugiados no lograban obtener permisos de trabajo, pero "alguien en nuestro grupo tenía una conexión en la corporación municipal" – cuenta Moreno – "y era capaz de conseguir permisos de trabajo sin ningún tipo de demora: ¡eso era un gran logro!" Además, cuando estaban enfermos, "conseguíamos atención médica para ellos" (Moreno, 1974, capítulo 3, p. 5).

Algunos llegaban solos, otros con esposas y niños. "En las paredes de la casa se habían dibujado inscripciones coloridas con el siguiente anuncio: "Vengan a nosotros de todas las naciones. Les daremos refugio" – relata él, comentando:

> Llevábamos a cabo sesiones nocturnas después de la cena, en las que los problemas venían a la luz y las quejas eran resueltas. Estos primeros "grupos de encuentro" fueron el modelo de los grupos de encuentro que ahora se extienden por todo el mundo. Pero las reuniones nocturnas no eran solamente sesiones de discusión. Después que compartíamos nuestros sentimientos, cantábamos, bailábamos y hacíamos juegos. Participar en los encuentros era una experiencia religiosa, alegre (Moreno, 1974, capítulo 3, p. 6).

A propósito, la descripción de esos encuentros evoca una de las influencias presentes en la construcción de la visión de mundo de Moreno y de sus creaciones. Él mismo lo reconoce seis decenios más tarde, en respuesta a una carta de Ramón Sarró, entonces profesor de psiquiatría y psicología médica de la Universidad de Barcelona, que le preguntaba sobre la hipótesis de que su obra tuviese "también orígenes jasídicas". "Baalshem fue una influencia", le contestó Moreno (comunicación personal, 28 de mayo, 1969).

Según el historiador Simon Dubnow, autor de una monumental *World History of the Jewish People* [Historia mundial del pueblo judío] en diez volúmenes y de una *Historia del Jasidismo*, "Baalshem" es Israel ben Eliézer (hijo de Eliézer), que nació "después del acuerdo de paz de Karlowitz (1699)" o sea, "cerca de un año después, en 1700", objeto de una "biografía legendaria". Tampoco es cierta la fecha de su muerte, que Dubnow menciona haber ocurrido en 1760, pero el hecho de estar tratando con leyendas no le intimida a Dubnow: "Debemos investigar para extraer el grano de la paja de la leyenda, para develar en todo lo posible la verdadera figura de su héroe", afirma, concluyendo que "así cumple el historiador su doble deber: para con la realidad que se hizo leyenda, y para con la leyenda que se tornó 'realidad'" (Dubnow, 1977, vol. I, pp. 63-64).

Sea dicho de paso, las similitudes entre la biografía del rabino Baal Shem Tov y Jacob Levy Moreno no se limitan a las versiones sobre fecha y lugar de nacimiento. Dubnow cuenta, por ejemplo, que "para mantenerse, Israel se hizo ayudante de un maestro", y que "cuando conducía los niños, 'cantaba en su compañía con voz dulce', y era muy querido por ellos". Además, comenta que "en una época en que los médicos con estudios eran pocos, y en los pueblecillos y aldeas no los había del todo, los *baalei schemot* ["hombres que efectúan maravillas mediante combinaciones de los nombres sagrados de Dios y de los ángeles"] ocupaban el lugar de los médicos para la curación de enfermos del cuerpo y de la mente" (p. 49).

En ese sentido, la opción que hace el joven Jacob Levy por la medicina puede no ser resultado solamente del seguimiento de un "proyecto parental", sino también de la búsqueda de un rol de "Wunderdoktor", correspondiente a lo del "hombre maravilloso" a que se refiere Dubnow cuando menciona al hijo de Eliézer, "que empezó con la taumaturgia de un *baal schem* y terminó con la revelación de una doctrina nueva".

> La masa sentía que se trataba, no de un simple *baal schem,* sino de un *baal schem* educador, conductor por el *buen camino*, de alguien que traía el bien. Así se difundió el apodo *Baal Shem Tov* (abreviado: Bescht), que se convirtió en permanente epíteto del creador del jasidismo" (p. 72) [cursivas en el original].

Dubnow comenta que "Bescht no anotó su doctrina en libros" (p. 77), pero sus discípulos trataron de publicar sus dichos. Por ejemplo, "regla importante en el culto al Creador es: se debe *rechazar* la auto mortificación", interpreta Dubnow:

> El sufrimiento y las preocupaciones entorpecen el corazón y el culto a Dios requiere almas despiertas, en alegría y esperanza. "Es regla grande en el culto al Creador la de que se debe estar libre de todo sufrimiento en todo lo posible." "El llanto es muy malo, porque el hombre debe adorar de alegría; sólo cuando es de alegría, el llanto es muy bueno" (p. 82).

El historiador bielorruso comenta también que, a pesar del hassidismo no haber logrado "suprimir la servidumbre y la carencia de derechos de los judíos", hizo, sin embargo, "por su acción psicológica", que "sus adeptos sintieran menos la servidumbre y el exilio" (p. 56).

Por su lado, el profesor Howard Sachar, en su ya mencionada *A History of the Jews in the Modern World*, registra la aparición, en el inicio del siglo XVIII, de varios predicadores que, al enfatizar la fe en vez del estudio, explotaban "el resentimiento alimentado por los judíos pobres en contra de la clase media judía, y específicamente en contra de la oligarquía que dominaba los asuntos comunales judíos". Sachar apunta que "el más carismático de estos evangelistas apareció en la persona de Israel Ben-Eliezer de Miedzyboz, pronto conocido como Baal Shem Tov – el 'Señor del Buen Nombre'" (Sachar, 2005, p. 13).

También Sachar confirma que el origen de Ben-Eliezer es "impreciso" y que "se cree que él nació en o alrededor de 1700, en Miedzyboz, una ciudad de tamaño medio, en gran parte judía, en la provincia polaca de Podolia". Además, comenta el historiador sobre Bescht, "en una desviación fundamental de sus predecesores evangélicos, por otra parte, argumentaba que el amor de Dios se expresa mejor a través de la alegría y de vuelos de éxtasis del alma, en lugar del ascetismo y la mortificación" (pp. 13-14).

Baal Shem Tov parece no haber dejado nada escrito, pero el más joven de sus nietos, el rabino Nachman de Breslau, trató de transmitir en varios libros las enseñanzas de su abuelo. En *La silla vacía*, por ejemplo, él dedica todo un capítulo al tema "Abandonando la tristeza, encontrando la esperanza y la alegría". A título ilustrativo, ahí se puede leer:

> Nada es más liberador que la alegría. / Ella libera la mente y la llena de tranquilidad. (…)
> Acostúmbrate a cantar alguna melodía. / Ello te dará una nueva vida / y te colmará de alegría. (…)
> Acostúmbrate a bailar. / Ello desplazará la tristeza / y disipará la opresión. (…)
> A veces la gente / se siente terriblemente deprimida y no tiene / nadie con quien descargar su problema. / Si tú llegas con un rostro sonriente, / los alegras y les das una nueva vida. (…)
> Evita la depresión a toda costa. / Ella es la raíz de todas las enfermedades / y malestares
> (Breslau, 1997, pp. 96, 100-101, 105).

Lo que más llama la atención en esa obra de Nachman de Breslau, sin embargo, es el título, que pasó a nombrar una técnica ampliamente utilizada, primero por el creador del psicodrama,

y luego por otras escuelas de psicoterapia, como la Gestalt. Como veremos más adelante, Moreno la va a usar en la que él considera, en el primer volumen de su libro *Psicodrama*, como "la primera sesión psicodramática oficial", realizada en Viena el 1° de abril de 1921, "entre las 19 y las 22 horas" (Moreno, 1993, p. 21).

El fragmento de texto con que empieza la introducción de *La silla vacía* ofrece un ejemplo concreto de la dimensión psicológica en juego:

> – ¿Está vacía la silla donde estás sentado?
> – ¡Eso es ridículo! ¿Cómo es posible?
> – Es cierto, no es posible… pues de hecho tú estás sentado en ella.
> – Pero sí es posible que la persona que está sentada en esa silla se sienta vacía.
> – Entonces esa silla está vacía, ¡aun estando ocupada! (Breslau, 1997, p. 9)

Justamente sobre ese énfasis en la alegría permanente observada en la tradición jasídica, es importante señalar que no se trató solamente de una tendencia pasajera en la vida del joven Jacob Levy. Según cuenta Zerka T. Moreno en *Psychodrama, Surplus Reality and the Art of Healing* [Psicodrama, realidad suplementaria y el arte de curar], su esposo le comentó "antes de morir" que a él le gustaría ser recordado como "el hombre que trajo la alegría y la risa a la psiquiatría" (Moreno, Blomkvist y Rützel, 2000, p. 24).

Informa también Zerka en su último libro, *To Dream Again* [Soñar de nuevo], que, por iniciativa de la Sociedad Literaria de Viena, desde 1993, los que tienen la oportunidad de visitar al cementerio principal de la ciudad pueden leer efectivamente, en la tumba de Jacob Levy Moreno, en alemán, las palabras "Fundador de la sociometria, de la psicoterapia de grupo y del psicodrama", seguidas del epitafio por él sugerido: "*Der Mann, der Freude und Lachen / in die Psychiatrie brachte." J.L.M.* [El hombre que trajo la alegría y la risa a la psiquiatría. J.L.M.] (Moreno, 2012, p. 414).

Lo curioso es que, en esa última frase, Moreno no se haya limitado al sentimiento, sino que haya agregado la expresión de la risa, indicando que la alegría no solo hay que sentirla, pero también manifestarla concretamente.

***

Siempre en su texto autobiográfico, Moreno se detiene más sobre la figura de Kellmer, comentando:

> Era un buen amigo de mi madre. Iba a verla con frecuencia. Con una taza de café él aprovechaba la oportunidad para explicar mis *meshugas* [tonterías, insensatez] a ella.
>
> "¿Por qué lleva una barba? Él solía ser un muchacho tan guapo. La gente se ríe de él y me duele."
>
> "Bueno", dijo Chaim, "la barba es un símbolo de la sabiduría. Su hijo, aunque muy joven, es un hombre sabio, un gran maestro. Personas como él son a menudo mal entendidas durante sus vidas" (Moreno, 1974, capítulo 3, pp. 6-7).

Además de explicitar desde temprano su rol de maestro, lo que Moreno resalta en sus recuerdos sobre los tiempos de convivencia con Chaim Kellmer es otro elemento que se encuentra en el origen del psicodrama como método de cambio psicosocial: "la filosofía del aquí y ahora".

Como judío, Chaim Kellmer había inicialmente manifestado su adhesión al sionismo, fenómeno que, según Marsha Rozenblit, "surgió como un fuerte movimiento político sólo después de la publicación, en 1896, de *El estado judío* por Theodor Herzl, un periodista vienés

prominente, editor de folletín del *Neue Freie Press* y judío asimilado" (Rozenblit, 1983, p. 161). Para Rozenblit, la visión de Herzl era simple: sobre el antisemitismo, él pensaba que "era un problema insoluble para los judíos en Europa", y que la única solución sería que los judíos establecieran su propio Estado. Ella comenta que, "hasta su muerte prematura en 1904", Herzl estuvo "negociando com reyes y sultanes una Carta para una patria judía en Palestina" (p. 164).

En el primer encuentro que tuvo con Kellmer, a propósito, Moreno cuenta que su nuevo amigo le comentó sobre tres cosas que lo atormentaban: enseñar o no filosofía, trabajar con sus manos en vez de enseñar, y seguir o no el objetivo sionista: "Yo estaba pensando en empacar mis pertenencias y trabajar en una de las colonias allí." Entonces, agrega Moreno, "de repente él me miró y dijo: 'Pero ¿por qué ir tan lejos?'" (Moreno, 1974, capítulo 3, p. 2).

Confrontado por la comunidad de sionistas que lo rodeaban, Kellmer tuvo que decir lo que pensaba entonces, siempre según Moreno:

> ¿Hay alguien en esta multitud que se haya preguntado, o que haya sido capaz de demostrarse a sí mismo que es un judío? ". Hubo un silencio en un primer momento. La multitud dudó, luego dio un rugido de protesta, pero Kellmer continuó con valentía: "Acuérdense de las consecuencias si no puedo demostrar que soy judío. Entonces un alemán no puede demostrar que es alemán; un ruso no puede demostrar que es ruso; un francés no puede demostrar que es francés. Todo es una cuestión de elección." Él terminó con una voz firme pero tranquila. "No puedo ir" (p. 9).

La conclusión que hace Moreno sobre la decisión de Kellmer es clara: "Este fue el sentido del *aquí y ahora*. El *aquí* era específico y concreto. Él *ahora* era específico y concreto. Se trata de una situación a la que un hombre se ha comprometido, de la que no huye" (pp. 9-10). En la secuencia, cuenta Moreno,

> Pronto Chaim recibió su título de Doctor en Filosofía. "He terminado", dijo, "aquí está mi diploma", y lo hizo pedazos frente a mis ojos. "No voy a ir a Palestina. (...) No sé por qué tengo que ir tan lejos. El mundo está aquí, así como que está allí. Hay tierra aquí que necesita manos que la cultiven. (…) Trato de encontrar el judío en mí mismo y no puedo encontrarlo. Quizás alguien pueda hacer eso. Yo creo que la Palestina está aquí." Golpeó violentamente el suelo con el pie. "He tomado un trabajo como peón en Kagran. Encontré un viejo granjero muy bueno para quién trabajar. Empiezo mañana" (p. 9).

La lección de vida que dejó el amigo al joven Jacob Levy fue inolvidable, según cuenta Moreno sesenta años después. Con el adviento de la primera guerra mundial, el antes tuberculoso Kellmer, "para sorpresa de todos los que lo conocieron, se ofreció como voluntario para servir como ayudante de hospital en el ejército austro-húngaro":

> Finalmente él fue asignado a un Lazareto. Sus amigos le vieron en el uniforme del hospital, yendo de cama en cama, dando fuerza a los soldados aquí, una palabra allí. Unas semanas más tarde, fue llevado al hospital con una fiebre alta. Él nunca se recuperó de ese ataque. Tuve la oportunidad de verlo de nuevo cuando fue trasladado a un hospital en Viena poco antes de su muerte. Fue enterrado en algún lugar cerca de Kagran en un cementerio del país. Nadie supo dónde sus últimos restos descansan (p. 14).

Al contrario del joven Jacob Levy, su amigo Chaim Kellmer, doctor en filosofía, optó por la misma vida que tuvieron los miles de millones que pasaron por la historia de la humanidad. Al final, "murió como vivió, de forma anónima" (p. 14). A propósito, en la introducción histórica de su libro inédito *Philosophy of the Here and Now* [Filosofía del aquí y ahora], Moreno resalta "las hazañas" de Kellmer (1885-1916) como "una de las extraordinarias experiencias de nuestro grupo" (Moreno, 1952-1953, p. 3). Su amigo abandonó la carrera universitaria y pasó de filósofo y escritor a peón: "interrumpió el contacto con todos sus amigos y libros, nunca escribió una línea de nuevo, sólo vivió en comunión con una familia campesina, a la cual se había unido". Hasta el final, agrega Moreno, "no hubo ninguna pretensión en su manera de

vivir; era sólo su profundo deseo de vivir una vida diferente a la que se le había asignado" (p. 3).

Aportando nuevos elementos a la comprensión de la experiencia de su grupo en la "Casa del Encuentro", Moreno comenta, en una de las versiones de su introducción a *Philosophy of the Here and Now*, que:

> Este libro es un reporte sobre la vida y el objetivo de una sociedad de hombres jóvenes, más activa entre 1910-1914, inmediatamente antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Se hacían llamar caprichosamente la "Sociedad de los Padres", en contraste con las Sociedades de los Hermanos. En realidad, no era una sociedad en el sentido de una organización formal. Una organización en el sentido humano, social y legal, iba en contra del principio mismo de su pensamiento. Para ellos, la única organización que tenía ese mérito era el Cosmos entero. Entonces, ¿por qué añadir otra organización a ella? Parecía superfluo y un insulto al espíritu de la verdad. Pero ellos mismos se llamaban "Padres" por una razón muy pertinente. Hermanos, para ser "hermanos", tienen que tener un Padre en común. Su identidad como hermanos depende de un factor externo, que tiene el mismo ancestro inmediato. Pero si fuesen padres, serían las propias realidades últimas. *Pensaban que cada uno de ellos había estado allí en el principio del mundo y que eran, por lo tanto, los Creadores del Universo, por lo que compartían la responsabilidad de su bebé común, el Cosmos* (Moreno, 1952-1953, pp. 1-2) [cursivas en el original].

En la secuencia, la descripción que hace Moreno de la conducta del grupo no deja dudas en cuanto a su similitud con grupos de jasidistas que, según cuenta Dubnow, habían sufrido fuerte persecución y severas críticas durante decenios, desde mediados del siglo XVIII, por sus "gritos y movimientos extravagantes". Dubnow reproduce la queja de "uno de los rabinos de más edad": "…y se ingenian y gritan y saltan por las montañas y al rezar cantan. Sus actos son extravagantes… mueven las manos de un lado a otro, y oscilan como los árboles en el bosque" (Dubnow, 1977, p. 108). Otro rabino comenta sobre un grupo de jasidistas que acostumbraban "rodar siempre cabeza abajo por plazas y calles, y ocuparse también con otras clases de juegos y bromas en las calles de Kolisk y Liozne" (p. 156). Ya sobre los miembros de su grupo de la "Casa del Encuentro", cuenta Moreno,

> Estaban llenos de la ingenuidad de los niños, marchando por las calles de Viena, riendo y cantando como un montón de jugadores de roles, a pesar de que era un asunto serio, lo de ellos. Había una determinación fanática en ellos en mostrar a todos los interesados que habían encontrado una respuesta al misterio de la vida en su propia existencia. Su comportamiento abierto puede haber sido lleno de síntomas patológicos en los ojos de un observador orientado psiquiátricamente: excentricidades, exhibicionismos, calidez y afecto excesivo, amor a personas totalmente desconocidas, e indiferencia hacia las relaciones de sangre y hacia los conocidos. Pero en el contexto de la ciencia del ser a la que adhirieron, *patología objetiva real no existía.* O por lo menos no se evaluaba como tal. Ellos no se sentían perturbados mentalmente; se sentían más bien súper sanos, vigorosos, dotados con un exceso de espontaneidad. El amor y la espontaneidad parecen premiar a sí mismos. Cuanta más espontaneidad se gastaba, más ella parecía crecer. El amor se renueva a sí mismo (Moreno, 1952-1953, pp. 1-2) [cursivas en el original].

En cuanto al anonimato, en ese mismo texto Moreno lo define como "hacer algo por sí mismo y sin la vinculación de su nombre y su yo a ello", informando que en la "Casa del Encuentro" era importante que los donantes siguieran siendo desconocidos de los destinatarios: "El anonimato, el silencio, la bondad y la caridad eran los principios sobre los que se construyó la modesta empresa", comenta, añadiendo que no se los conocía por ningún nombre, excepto el "tú", "él" y "ellos". Además, informa, "éramos fácilmente reconocidos por los signos externos; la barba, yendo descalzos y con la cabeza descubierta". En la Viena antes de 1914, explica, "estar en la calle sin sombrero era una especie de nudismo" (Moreno, 1952-1953, p. 3).

En ese mismo texto inédito, el ya maduro psiquiatra ofrece también datos conceptuales importantes sobre el existencialismo, una de las raíces de sus creaciones.

> Viena es una ciudad de cunas. Es la cuna del psicoanálisis, la cuna de la psicoterapia de grupo, y la cuna del psicodrama. Pero también es la cuna de la forma heroica de existencialismo, la cuna del "Seinismo" (*Sein* es igual a ser), la ciencia del ser, del ser en acción. Fue más allá de una mera filosofía y de la fenomenología del ser; la idea de Ser el ser en realidad fue vivida y encarnada por unos pocos personajes históricos. Era una religión moderna de la terapia y del hacer. [En el manuscrito original, Moreno agrega a mano: "el psicodrama existencial".]
>
> El idioma alemán hace una distinción entre "Sein" y "Dasein". *Sein* significa ser. *Dasein* es una restricción de *Sein*, que significa ser "aquí" ("da"). Así es como *Seinismo* difiere de existencialismo. *Sein* es el Ser, que es más que la existencia. Incluye la existencia; es la existencia y su inseparable escenario. Se extiende más allá de la existencia individual. No tiene fronteras; no está limitado por el nacimiento y la muerte; los incluye. Se extiende en el espacio y el tiempo, pero se centra en "este" momento y en "este" aquí.
>
> Ser es auto-suficiente; no requiere saber. Pero lo contrario es absurdo. Ser es premisa de saber. Desde el saber nunca podremos llegar a ser (Moreno, 1952-1953, p. 1).

Años después, en Barcelona, la revista trimestral *Psiquiatría y Psicología Médica* publica el artículo "Psicodrama y Existencialismo" firmado por J. L. Moreno, "de la Universidad de Nueva York". En él, su autor retoma prácticamente en los mismos termos sus apuntes del inicio de los años cincuenta, refiriéndose a "uno de los intentos más enfocados hacia una vida heroica conocido de este autor, que unió un alto grado de consciencia con la acción, integrando existencia con un conocimiento claro y justo de 'su dinámica'", que ocurrió en Austria, "unos pocos años antes de estallar la primera guerra mundial". Sin embargo, a su amigo Chaim, Moreno lo presenta de esta vez como "John" Kellmer, "uno de los exponentes más notables de aquel grupo que intentó practicar esa identidad con el ser" (Moreno, 1960a, pp. 556-557).

Revelando más elementos sobre las ideas que estaban en la base de su pensamiento, de su práctica y la de sus compañeros, Moreno comenta en el mismo artículo que:

> El primer principio de este grupo era que el ser lo abarca todo ("allinclusiveness of being") y el esfuerzo constante para mantener en todo momento, ininterruptamente, el fluir natural y espontaneo de la existencia. No se podía evitar ningún momento, porque cada momento estaba en el ser. (…) El segundo principio era la bondad, la santidad natural de todas las cosas existentes. Tenían la idea de "momento" ("Augenblick"), no como una función del pasado ni del futuro, sino como una categoría en si misma; la idea de "situación" y demandas ("challenges") derivadas de ella; las ideas de espontaneidad y creatividad como procedimientos de conducta universales, opuestos a los clichés de las tradiciones éticas y culturales y, sobre todo, la idea de urgencia, de urgencia de su inmediata experiencia (p. 557).

Lo que Moreno no menciona explícitamente en el artículo, pero sí en la introducción a su libro inédito sobre su "Filosofía del aquí y ahora" es que "ayudar es una parte del ser", y que, por lo tanto, otro de los principios básicos del grupo era "mantener el flujo constante de ayudar a otros en el contexto de la vida misma, encontrando a la gente en sus hogares, en las calles del barrio o en las aceras de la parte más lejana de la ciudad" (Moreno, 1952-1953, p. 3).

En uno de los tópicos de la introducción inédita, a que Moreno da el título de "el dilema de la comunicación", él comenta que, en la "Casa del Encuentro", "nos encontrábamos todas las noches y hacíamos un relato de lo que habíamos hecho". Eran siempre informes orales, que "nunca poníamos por escrito". Lo que sí reconocían, agrega, era "el gran valor de escuchar a los informes orales de cada uno sobre nuestras sesiones terapéuticas". Sin embargo, la cuestión que empezó a ponerse de manera urgente – revela Moreno – era "como difundir estos informes fuera de nuestro medio, para que otros puedan aprender de ellos e imitar nuestras acciones":

> Todos estábamos en contra del libro como una sustitución para la vida; la única forma que parecía admisible para nosotros era la de un vehículo para informar lo que realmente había ocurrido – la presentación de informes sobre las sesiones terapéuticas que se habían producido, en una localidad real, con un conjunto real de las personas en un tiempo real. Se convirtió en un principio básico de que sólo escribir es un lujo superfluo, poco ético; a menos que sea un reporte sustancial de alguna acción

> terapéutica o buena acción que haya ocurrido. Escribir solamente por escribir parecía ser una perversión, la de promover una tendencia en el hombre para el sueño interminable e inútil, y retrasar para siempre el hacer lo que es necesario, para ser, actuar y ayudar (Moreno, 1952-1953, p. 6).

Al final, Moreno cuenta que el registro de esas sesiones terapéuticas reales y de otras situaciones que ellos han vivido en aquel entonces se convirtió "en estímulo y modelo para los protocolos terapéuticos que se produjeron posteriormente en psicoterapia de grupo y en psicodrama", incluyendo "la grabación magnetofónica literal" de las sesiones (p. 6).

***

> Una tarde yo caminaba en la Praterstrasse después de una sesión con los niños. Me encontré con una chica bonita que me sonrió. Ella llevaba una falda roja llamativa y una blusa blanca adornada con cintas para emparejar con su falda. Apenas había comenzado a hablar con ella cuando un policía se interpuso entre nosotros y se la llevó. La indignación y el choque me impulsaron a seguir a la pareja a la comisaría y esperar a que la chica saliera. Cuando salió le pregunté qué había pasado. Me dijo: "La policía dijo que no se nos permite usar ese tipo de ropa llamativa durante el día, ya que podríamos atraer a los clientes. Es sólo después de la puesta del sol que se nos permite hacerlo" (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 6).

Esta escena de 1913 marca el inicio de un proceso que va a culminar, casi dos decenios después, ya en los Estados Unidos, con la aceptación formal de la psicoterapia de grupo por la Sociedad Psiquiátrica Americana, en 1932. De hecho, en su *The Dictionary of Psychology* [El Diccionario de Psicología], Raymond J. Corsini informa que fue "Jacob Moreno [quien] nombró los métodos de tratamiento de grupo como 'psicoterapia de grupo'" (Corsini, 2002, p. 427).

En su *The World of Yesterday* [El mundo de ayer], por otro lado, el vienés Stefan Zweig afirma que, en esa época "la prostitución seguía siendo el fundamento de la vida erótica fuera del matrimonio". En cierto sentido, comenta, "constituía una bóveda subterránea oscura sobre la que se levantaba la estructura magnífica de la sociedad de clase media, con su fachada impecable, radiante" (Zweig, 1964, p. 83). Brigitte Hamann también aborda el tema en su *Hitler's Vienna,* mencionando la situación de "gran permisividad sexual" en una ciudad "francamente depravada", en el período anterior a la primera guerra mundial. Sin embargo, asevera Hamann, "un grupo social en Viena estaba exento de esta permisividad sexual, o, para ser más exactos, las mujeres de este grupo social: la clase media y todos los que aspiraban a formar parte de la clase media" (Hamann, 1999, p. 365).

Por un lado, explica, las convenciones sociales burguesas, estrechamente vinculadas al "código católico", imponían estricta abstinencia a las mujeres fuera del matrimonio. A los muchachos, sin embargo, se les prescribía que adquirieran experiencia en esa área, para lograr liberarse "del vicio de la supuestamente estresante masturbación". A pesar de la pública exhibición de pudor, a ellos se les permitía ir clandestinamente a las prostitutas, "básicamente como una necesidad de salud e 'higiene'" (p. 365).

Según Hamann, no hay datos fiables sobre la prostitución en Viena alrededor de los 1900:

> Lo único que se conoce es el porcentaje minúsculo de aquellas "controladas" por el escuadrón de vicios, que tenían por lo menos dieciocho años de edad y que se registraban dos veces por semana: en 1908 había 1.516 de ellas en Viena, una cifra que se mantuvo aproximadamente constante y era más de dos veces superior a lo que es hoy [1999]. De acuerdo con las estadísticas oficiales en 1912, 29 embarazos y 249 infecciones por sífilis se diagnosticaron durante estos chequeos. En otras palabras, cada año, aproximadamente una de cada seis prostitutas estaba infectada y ya no se le permitía practicar su oficio (p. 366).

Números aparte, Zweig habla de "la extensión gigantesca de la prostitución en Europa antes de la guerra mundial", comentando que las aceras de Viena estaban tan salpicadas de mujeres para la venta que era más difícil evitarlas que encontrarlas". "La estricta disciplina, la vigilancia implacable, el ostracismo social" – añade – "se aplicaba sólo para el ejército de las miles y miles que defendían, con sus cuerpos y sus almas humilladas, un viejo y desde mucho socavado perjuicio moral en contra del amor libre y natural" (Zweig, 1964, p. 85).

Sobre el mismo fenómeno, Maderthaner y Musner explican por su lado que "las culturas de las clases sociales más bajas y la prostitución que estaba conectada con éstas eran remoldadas por una fantasmagoría de lo sexual". O sea, afirman, "la sexualidad de las mujeres de las clases bajas, y de las trabajadoras en particular, era fantaseada como rebelde, 'libre', libidinosa y disponible para el deseo masculino burgués", al contrario de la sexualidad de las mujeres burguesas, "que eran sometidas a estrictas normas morales, 'victorianas'" (Maderthaner y Musner, 2008, pp. 61-62).

Lo que Brigitte Hamann también revela es que el fenómeno de la prostitución estaba estrechamente asociado al problema de la trata de niñas judías pobres de pequeños pueblos de Europa del Este, sobre todo de Galicia. Hamann cuenta que, en general, el tratante de blancas abordaba a familias pobres con muchos hijos. Actuando como pretendiente, se casaba con la muchacha y, "para alegría de los padres, se negaba a aceptar la dote y se llevaba 'su mujer' con él". A veces, las víctimas eran "mujeres jóvenes cuyos maridos eran mendigos itinerantes y que habían desaparecido". Ilustrando la dimensión transcontinental de la trata, Hamann informa que "en Buenos Aires, por ejemplo, las chicas solían ser vendidas a los propietarios de burdeles directamente en el muelle de desembarco". Allí, agrega Hamann, "las chicas de Galicia, llamadas 'austríacas', representaban el tercer mayor grupo de prostitutas, después de las nativas y las rusas" (Hamann, 1999, p. 333-334).

Hamann comenta también que las comunidades judías apoyaban la lucha contra ese crimen por varias razones: "para ayudar a las chicas, para detener a los criminales en sus pistas y para dejar de proporcionar combustible para el anti-semitismo". Según ella, el periódico sionista de Viena *Neue National-Zeitung* [Nuevo Periódico Nacional] en 1913 informó que "de los treinta y nueve tratantes de blancas en Galicia, treinta y ocho eran judíos" y, en otro momento [1 de enero de 1909] notició que "90 por ciento de las tres mil prostitutas en Argentina eran judías", añadiendo que el periódico combinaba cada informe con una llamada urgente para que se hiciera "todo lo imaginable para poner fin a estos crímenes". De hecho, Hamann afirma que también los rabinos participaban de las conferencias internacionales de lucha contra la trata blanca, y que una de ellas tuvo lugar en Viena en octubre de 1909, "provocando una gran y polémica respuesta en la prensa" (p. 334).

Para Moreno, el cambio de la situación de las prostitutas tendría que empezar con ellas mismas. En su autobiografía, él mismo cuenta como se dio el proceso:

> Empecé a visitar a sus casas, acompañado por un médico, el Dr. Wilhelm Gruen, un especialista en enfermedades venéreas, y por Carl Colbert, el editor de un periódico de Viena, *Der Morgen* [La mañana]. Nuestras visitas no estaban motivadas por el deseo de "reformar" las chicas, ni analizarlas. Las chicas estaban sospechosas de nosotros al principio porque las instituciones católicas de caridad en Viena habían intentado intervenir en sus vidas con frecuencia. Tampoco yo estaba buscando la "prostituta carismática" entre ellas. Esa es la criatura de la fantasía de un trabajador social: una mujer fuerte y atractiva que podría ser inducida a cambiar su camino y sacar a sus hermanas de la vida de corrupción (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 7).

Moreno comenta que tenía en mente lo que Ferdinand Lasalle y Karl Marx habían hecho por la clase trabajadora, "haciendo de los trabajadores personas de respeto, al darles un sentido de

la dignidad". O sea, "los organizaron en sindicatos, lo que elevó el estatus de toda la clase", afirma, imaginando que "algo similar podría hacerse para las prostitutas". Sin embargo, él dice que sospechaba que "el aspecto 'terapéutico'" sería mucho más importante allí que el económico, "porque las prostitutas habían sido estigmatizadas por tanto tiempo, como pecadoras despreciables y personas indignas, que habían llegado a aceptar esto como un hecho inalterable" (pp. 7-8).

> Pero éramos optimistas y empezamos a conocer a grupos de ocho a diez chicas, dos o tres veces a la semana en sus casas. Era durante las tardes que los vieneses tenían lo que se llama "Jauze", una contrapartida del té de la tarde británica. El café y el pastel se servían y nos sentábamos alrededor de una mesa. Las conferencias, en un principio, simplemente trataban los incidentes cotidianos que experimentaban las chicas: ser detenida, ser acosada por un policía por usar ropas provocativas, ser encarcelada debido a las falsas acusaciones por parte de un cliente, tener enfermedades venéreas pero sin poder recibir tratamiento, estar embarazada y dar a luz a un bebé, pero tener que ocultar al niño bajo un nombre falso en un hogar adoptivo, y tener que ocultar su identidad por parte del niño y ser sólo una amada "tía" (p. 8).

Moreno afirma que al principio las mujeres tenían miedo a la persecución y por eso "se abrían muy despacio". "Pero cuando empezaron a ver el propósito del grupo y que era para su beneficio, se caldearon y se hicieron bastante abiertas". Él mismo comenta que los primeros resultados fueron "bastante superficiales": lograron encontrar un abogado para representarlas en la corte, un médico para tratarlas y un hospital donde se las admitía como pacientes. Gradualmente pasaron a reconocer "el valor más profundo de los encuentros" y con eso "les fue posible ayudarse mutuamente" (pp. 8-9).

> Al final de 1913 las prostitutas tuvieron una reunión masiva en una de las salas más grandes de Viena, la *Sofiensaal*. De esa vez había una organización real con oficiales electas. Dr. Green y el Sr. Colbert estuvieron arriba en el estrado. Yo estaba allí sólo como un "civil" y me quedé en la audiencia. Las chicas estaban muy orgullosas de sí mismas esa noche.
>
> Al final eso se convirtió en un tema salvaje. Hubo un conflicto entre proxenetas y prostitutas. La policía finalmente irrumpió en la sala y se disolvió la reunión.
>
> Desde el exterior, parecía como si hubiéramos "sindicalizado" prostitutas. De hecho, fue uno de mis primeros intentos de aplicar la terapia de grupo a uno de los más difíciles de los problemas humanos, el de la prostitución (p. 9).

En un fragmento inédito de la autobiografía Moreno apunta cuatro atributos de la terapia de grupo que le llamaran la atención en aquel momento, y que más tarde – comenta – se convertirían en "las piedras angulares de todas las formas de psicoterapia de grupo":

> 1. la autonomía del grupo;
> 2. Hay una estructura de grupo y necesitamos saber más sobre ella;
> 3. El problema de la colectividad; la prostitución representa un orden colectivo con patrones de comportamiento, roles y costumbres que influyen en la situación independientemente de los participantes individuales y del propio pequeño grupo local;
> 4. El problema del anonimato; cuando un cliente es tratado en el marco de una terapia individual, él está solo con el médico; el yo del cliente es el único foco de atención; él tiene un nombre; su psique es una propiedad privada muy valorada. En la psicoterapia de grupo, hay una tendencia hacia el anonimato de los miembros del grupo; las fronteras entre yos se debilitan; el grupo, como un todo, se convierte en la entidad importante (pp. 9-10).

Más adelante, veremos que estos atributos se aplican también al psicodrama, sobre todo en la modalidad sociodramática, en la cual el grupo, y no el individuo, pasa a ser el protagonista.

***

Nihilismo terapéutico: según William M. Johnston, autor de *The Austrian Mind – an Intellectual and Social History 1848-1930* [La mente austríaca – una historia intelectual y social 1848-1930], esa era la actitud que prevalecía en el campo de la medicina en la Viena del siglo XIX. Johnston lo define como "la negativa sistemática a prescribir remedios por temor a perpetuar curas charlatanas" y afirma que esa "terapia pasiva", que dominara las ciencias médicas vienesas durante todo aquel siglo, "pese a la oposición vigorosa, nunca desapareció" (Johnston, 2000, p. 71).

Esa doctrina, basada en la suposición de que los poderes curativos de la naturaleza serían suficientes, pasó a estimular la negligencia con los pacientes y la indiferencia hacia la vida humana, difundiendo "la convicción de que ningún remedio podría aliviar el sufrimiento o impedir caídas". Con eso, afirma Johnston, el nihilismo terapéutico se mantuvo como "una tendencia importante en el pensamiento vienés mucho después de que se hubiera desvanecido en la facultad de medicina". Además, comenta, "una exagerada reverencia por los muertos animaba la indiferencia hacia los vivos", agregando que "durante mediados del siglo XIX los médicos de Viena parecían apreciar mucho más los resultados de las autopsias post mortem que la salvación del paciente" (p. 168).

Fundada en 1365, informa la *Britannica*, la Universidad de Viena es considerada la más antigua institución de nivel superior del mundo germanohablante. Siempre según Johnston, Viena reinaba como la capital médica del imperio Habsburgo, convirtiéndose en "la meca de la medicina", expresión formulada por el médico alemán Rudolf Virchow: "La preeminencia de la ciudad aumentaba a medida que pacientes de todas partes del imperio acudían allí para recibir tratamiento." Sin embargo, durante decenios las clases eran dedicadas exclusivamente al diagnóstico, no a terapia: "Los estudiantes aprendían mediante la realización de exámenes post mortem, seguidos por la discusión crítica conocida como epicrisis" (p. 227), comenta Johnston.

Lo que primero va a llamar la atención de Moreno, al recordar su periodo como estudiante en la universidad, no es la actividad académica, sino los "numerosos enfrentamientos entre los estudiantes nacionalistas y los estudiantes sionistas, seguidores de Theodor Herzl". Sin mencionar fecha, él cuenta en su autobiografía que:

> Una mañana, cuando intentaba llegar a la universidad, me encontré con la *Ringstrasse* bloqueada por un cordón de policías a caballo y a pie. A nadie se le permitía pasar. Los nacionalistas habían notificado al Rector y a los decanos de los departamentos de la Universidad, así como a todos los otros estudiantes, que a los judíos no se les permitiría participar en las clases. Ni a los judíos se les permitiría el acceso a los recintos universitarios. Si un judío intentara entrar, iba a ser golpeado y expulsado. (…)
>
> La Universidad de Viena, un centro mundial para los académicos, especialmente conocida por su facultad de medicina y sus institutos de ciencia, estaba un caos. Todos los esfuerzos para la reconciliación fracasaron. Yo intenté mediar la disputa por un el tiempo. Tenía una posición de liderazgo en la comunidad universitaria. Mis aparentemente misteriosas actividades proféticas religiosas y mi grupo de discípulos me daban un estatus inusual. Yo era una persona ajena a las guerras políticas que habían asolado la universidad. En realidad, nadie sabía quién era yo. Los nacionalistas pensaban que yo era alemán; los judíos pensaban que yo era judío; nadie lo sabía realmente.
>
> La disputa finalmente llegó a su fin. Como fue, no estoy seguro, pero terminó en paz (Moreno, 1974, capítulo 4, pp. 3-4).

Moreno también comenta que, "en realidad, los estudiantes judíos eran sólo un pequeño porcentaje de la población estudiantil" (p. 3), pero Steven Beller, en su ya mencionado *Vienna and the Jews*, es más preciso: "a finales de 1880 los judíos componían un tercio de todos los estudiantes de la universidad, aunque se trataba de un pico que se redujo, en 1904, a un poco menos de 24%". A propósito, Beller menciona un comentario del caricaturista alemán Jakob Thon, según el cual ese descenso "se debe parcialmente al antisemitismo del alumnado vienés". Aun así, informa Beller, hasta después de la primera guerra mundial, la facultad de medicina

era la que tenía la mayor proporción de judíos, "una situación debida en parte a la afluencia de estudiantes pobres judíos de la parte oriental de la monarquía" (Beller, 1997, pp. 33-34).

Según Moreno, los estudios de medicina en Viena duraban de ocho a nueve años: "primero, uno tenía que completar tres años de filosofía, realmente un plan de estudio de artes liberales". Entre otros cursos estudiados, él menciona química, física, matemáticas, estadística y psicología; específicamente en el área de medicina cita fisiología, anatomía, histología, neurología, obstetricia/ginecología, pediatría, cirugía y patología.

En su área de especialidad, Moreno comenta que el sistema de clasificación psiquiátrica propuesto por el alemán Emil Kraepelin estaba en ascenso. Sin embargo, en otro fragmento autobiográfico inédito, él observa que el sistema kraepeliniano era "anti-psicológico en su falta de interés por la personalidad y en su indiferencia por el individuo", y explica:

> el trabajo de Kraepelin era una reacción a los psicólogos románticos y metafísicos que habían estado en ascenso en Alemania unos ciento y cincuenta años antes. Gran parte de sus trabajos tenía más que un tinte de misticismo. Su lenguaje tendía a tener un molde teológico y su principal preocupación era con la enfermedad mental como un problema moral, un problema del alma. En aquellos días, la psicología era una rama de la filosofía, ella misma recién divorciada de la teología. (…)
>
> Pero en su mayoría estos primeros psicólogos eran, además de sus inclinaciones filosóficas, clínicos expertos que han hecho progresos considerables en el tratamiento humano de los pacientes. A pesar de su enfoque metafísico, ellos replantearon los manicomios como lugares donde el tratamiento médico dispensado por los doctores, a diferencia de los cuidados de los curas, era el modo apropiado para tratar los enfermos mentales. En los cien años que siguieron a Pinel, Reil y Stahl, como la religión siguió bajando en influencia, la psiquiatría y la psicología se hicieron cada vez una disciplina médico-científica [*sic*] y el trabajo de los pioneros pasó a ser cada vez más irrelevante para el trabajo real del psiquiatra (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 3-4).

***

De su período en la universidad, Moreno retiene sobre todo su pasantía en la clínica del psiquiatra y neurólogo Julius Wagner-Jauregg, las confrontaciones estudiantiles en el gran salón de entrada, y su liderazgo frente al "tirano" profesor de anatomía Julius Tandler. Son tres episodios que revelan bien tanto su visión sobre la psiquiatría en el principio del siglo XIX como su rol protagónico en aquel entonces.

Sobre Wagner-Jauregg, posteriormente laureado con el Nobel de Medicina en 1927 "por su terapia de la malaria de paresia cerebral" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 2), Moreno afirma que él no era realmente psiquiatra, "sino un neurólogo, interesado solamente en el lado físico de la psiquiatría", en la línea de Kraepelin:

> Era, además, un aristócrata cuya actitud distante, superior, lo ponía en un reino muy alejado de cualquier persona que trabajaba con él. Era también un profesor aburrido, que ponía sus estudiantes a dormir. Sus pacientes estaban aterrorizados con él. Grande y fuerte, agarraba por el brazo a los pacientes con garras de luchador. En secreto, era campeón de lucha libre. Una vez, llevando una máscara, se fue a un combate en el que el campeón ruso estaba luchando, y lo desafió a un partido. Von Jauregg ganó la pelea, optó por permanecer anónimo, y tuvo los fans de lucha vieneses desconcertados durante años sobre el incidente (p. 4).

En cuanto al hall de entrada de la universidad, Moreno cuenta que cada mañana "estaba lleno de cientos de estudiantes zumbando con entusiasmo", comentando que en un rincón "había un grupo de estudiantes con el uniforme del *Deutsche Nationale Partei* (Partido Nacional

Alemán), un precursor del movimiento nazi", y que "en otra esquina, más bien a la defensiva, se reunían los sionistas" (pp. 9-10). Siempre en la parte inédita de su autobiografía él narra que

> Una mañana yo estaba de pie apoyado en una columna viendo a los pasantes. Muchos de la multitud me miraban con curiosidad, preguntándose por qué me veía y actuaba de manera tan diferente de todos los otros estudiantes. Yo vestía, como de costumbre, mi manto verde. Nadie lograba definir las funciones de ese manto, obviamente una prenda de vestir de bajo costo, usada con el ostento del profeta. Había también la pequeña barba rubia que me hacía parecer aún más como una nueva edición de Jesús de Nazaret. (…)
>
> Hans, mi amigo íntimo y seguidor, se detuvo frente a mí. Me sorprendió. No esperaba verlo ese día. Él también llevaba una barba, oscura y rizada que florecía en su rostro. Respondí a la urgencia de su manera y salimos corriendo del salón. Él me llevó al Instituto de Anatomía, donde una manifestación contra el profesor Julius Tandler, 'tirano' del Instituto, había sido planeada. Tandler era un anatomista famoso, un gran orador, pero era el terror de todos los estudiantes de medicina. Tenía sólo un metro y sesenta, pero su naturaleza arbitraria, que mostraba en sus penetrantes ojos oscuros, coronada por una cabeza calva y el conjunto de su boca, rodeada de imponentes bigotes colgantes, hacía que todos tuviesen miedo de él (pp. 10-11).

Moreno cuenta que, antes que el profesor pudiera empezar su clase, él dio un paso adelante en el centro del anfiteatro e hizo una breve declaración: "Usted, profesor, está en una posición fuerte. Nosotros no tenemos armas en contra de usted. Estamos indefensos. Queremos un trato justo y equitativo." Según Moreno, en la secuencia Tandler le pidió que mediara las relaciones entre él y los demás estudiantes, y "se comprometió a moderar sus métodos de examen, lo que hizo durante un semestre completo como mínimo". La interpretación que hace Moreno de su emergente rol de líder fue por "haber sentido intuitivamente su preocupación colectiva", y por haber podido "articular sus necesidades y aspiraciones con prontitud y simplicidad", concluyendo: "Me convertí en el hombre misterioso de la universidad, el portavoz de sus intereses básicos, pero aun así mantuve mi distancia de ellos" (p. 11).

Moreno aprovecha el balance crítico de sus experiencias con Wagner-Jauregg y en el hospital psiquiátrico Steinhof, donde ha hecho su pasantía, para resumir su sentimiento también hacia la universidad:

> Yo me oponía a la práctica de la experimentación en personas indefensas como lo hacíamos. Me acuerdo de mi tiempo allí como un período de gran conflicto interior. Aparte la ética médica, von Jauregg y yo estábamos en el lado opuesto en casi todos los sentidos. Nunca tuvimos conflictos manifiestos, sino más bien la más cortés de las relaciones. En general, mis sentimientos acerca de von Jauregg y del hospital sólo intensificaron mis sentimientos acerca de la universidad. Era un lugar frio, formal, rígido. Yo estaba interesado en la vida, en la creatividad y la espontaneidad, en la naturaleza, en los niños. Era un soñador, un filósofo, un metafísico, un humanista que experimentaba por primera vez la psicoterapia de grupo entre las prostitutas. La universidad era sólo un medio hacia un fin para mí (p. 9).

Sin embargo, le faltaba todavía una clase fundamental para su experiencia universitaria, que trataremos en el capítulo siguiente: una conferencia sobre sueños telepáticos, al fin de la cual ocurre su emblemático encuentro con el profesor Sigmund Freud.

7. Un encuentro con el Dr. Sigmund Freud

Nacido en la capital austríaca, el psicólogo Bruno Bettelheim empieza su artículo "La Vienne de Freud" [La Viena de Freud] afirmando ser necesario remontar muy lejos en la historia de la ciudad para que se pueda comprender "el carácter único de la cultura vienesa" durante el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Publicado como parte del libro *Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse Joyeuse* [Viena 1880-1938 – el apocalipsis alegre], el texto de Bettelheim informa que Viena ha sido durante siglos "la vieja ciudad imperial" por excelencia, como sede de la dinastía de los Habsburgo.

Según él, hubo un tiempo en que "ese imperio era el más vasto que el mundo jamás había conocido", todavía más extenso que el romano, del cual "los Habsburgo se consideraban los herederos legítimos", tratándose como los jefes del "Santo Imperio Romano de la Nación Germánica". La "lenta decadencia" de la dinastía empieza ya en el siglo XVI, comenta Bettelheim, después del reinado de Carlos V ("o Carlos I, rey de España"), agravada por las guerras napoleónicas. Pasado el Congreso de Viena (1814-1815), y sobre todo "gracias a la habilidad del canciller, el príncipe Metternich", la ciudad volvió a tener otra vez "la consciencia de ser la más importante de Europa" (Bettelheim, 1986, p. 30).

Siempre según Bettelheim, la situación cambia radicalmente a partir de la revolución de 1848. De hecho, "aun antes", los Habsburgo se habían dado cuenta de que el título de "Imperador del Santo Imperio Romano" había perdido todo su sentido, siendo remplazado primero por "Imperador de Austria" y luego por "Imperador de Austria-Hungría".

Aun así, dice Bettelheim, el imperio siguió siendo el más importante de Europa: "englobaba toda la Europa central, así como una buena parte de Italia y de Europa oriental". Se trataba de un estado multinacional, comprendiendo "alemanes, italianos, checos, húngaros, eslovacos, croatas y algunas otras minorías" (p. 30). El psicólogo explica que, durante la revolución de 1848, fracciones importantes de la población – "tendencias centrífugas poderosas" – presionaban por una independencia relativa "y, poco después, absoluta", no logrando sin embargo obtenerla "antes del final de la Primera Guerra Mundial". Contraponiéndose a eses movimientos estaban "poderosas fuerzas centrípetas – el Emperador y su ejército", y la influencia cultural "ejercida por la ciudad de Viena sobre la intelligentsia no solamente del conjunto del imperio, sino también de una gran parte del resto de Europa" (p. 31).

Bettelheim afirma que la mayor parte de las personas que han contribuido para la construcción del "prestigioso centro cultural" vienés no había nacido en la ciudad: "Muchos han llegado todavía cuando niños, en la estela de sus padres, que buscaban promoción social, cultural y económica". Como ejemplos, Bettelheim cita "las familias de Freud, el padre del psicoanálisis, y de Herzl, el fundador del sionismo" (p. 31). Evidentemente, a pesar de no recibir ninguna referencia en el libro *Vienne 1880-1938 L'Apocalypse Joyeuse*, la familia de Jacob Levy también puede ser mencionada aquí como ejemplo.

Más adelante en su artículo, Bettelheim aporta una de las claves para su interpretación sobre la decadencia de los Habsburgo y el momento en el cual, según él, Viena alcanzó el punto culminante de su cultura:

> Fue esa paradoja la que dio a la cultura vienesa su carácter único: ella ya no se centraba en lo que sucedía en el resto del mundo y le daba la espalda a la realidad externa, concentrando toda su energía intelectual y artística sobre los aspectos internos del hombre, que casi no se ven afectados por lo que está sucediendo a su alrededor. Esas fuerzas internas más poderosas eran el sexo (eros) y la muerte (thanatos). Lejos de

> ser simple, la interacción de las dos pulsiones creaba problemas psicológicos de lo más complejos. Es esa complejidad psicológica la que fue objeto de las preocupaciones de la cultura vienesa, esto es lo que ella encarnó en sus creaciones. Explorando eses fenómenos psíquicos extremadamente densos, oscuros, ocultos, y hasta ahora desconocidos, se ha podido entenderlos e incluso dominarlos. Este fue el objetivo principal de la cultura vienesa, y no sólo el de Freud, que ha pasado su vida en busca de soluciones a estos graves problemas (p. 38).

Beller camina en la misma dirección. Para él, fue la derrota del liberalismo la que "llevó a la retirada de los intelectuales de la historia hacia un mundo cerrado desde lo histórico, que utilizaba como su modelo el *homo psychologicus* en lugar del *homo œconomicus*". De hecho, el autor de *Rethinking Vienna 1900* atribuye a Carl Schorske la tesis según la cual "los orígenes de la mentalidad modernista ahistórica en Viena" se explican como "el retiro por los herederos del liberalismo austríaco, los hijos de la burguesía, desde el ámbito político hacia el templo cultural de lo estético y de lo psicológico" (Beller, 2001, pp. 2-3).

Efectivamente, en su ya mencionado *Fin-de-siècle Vienna*, Schorske busca en el escritor vienés Hugo von Hofmannsthal la expresión "*das Gleitende*", para definir "el escape del mundo", que se habrá intensificado en ese periodo. Así, comenta Schorske, "el burgués volvió la cultura estética hacia el interior, para el cultivo del yo, de su singularidad personal" (Schorske, 1981, p. 9).

Bettelheim termina su artículo insistiendo en cuanto al hecho de que "la decadencia política y (…) la aniquilación del antiguo Imperio de los Habsburgo" han obligado a la élite cultural vienesa "a descubrir y tomar posesión de un dominio muy diferente y nuevo: el de la vida interior del hombre, de lo inconsciente, de procesos mentales hasta ahora ignorados". Opinando que "la expresión y las revelaciones más radicales y más espectaculares de eses procesos se encuentran en la locura", él afirma ser natural que haya sido en la Viena de ese período que Freud haya dado "una interpretación totalmente nueva de eses procesos mentales, tanto de las personas normales como de los individuos mentalmente perturbados".

Para ilustrar el interés por los problemas mentales que reinaba en el imperio, Bettelheim cuenta por ejemplo que, en 1871, en respuesta a una consulta del imperador a su esposa sobre el regalo preferido para su fiesta de cumpleaños, la emperatriz Elisabeth le contestó: "Lo que me gustaría, por encima de todo, es un manicomio totalmente equipado". Y refiriéndose al hospital psiquiátrico vienés de Steinhof, que fue efectivamente construido por el célebre arquitecto Otto Wagner, Bettelheim concluye:

> No conozco ninguna otra ciudad en el mundo en donde se haya llamado a los más grandes artistas de la época para crear el edificio más moderno y más hermoso para el uso exclusivo de los enfermos mentales, donde los escritores y pintores más notables se hayan dedicado a explorar las honduras de la mente humana, en especial en cuanto a sus aspectos histéricos y neuróticos; donde las más grandes inteligencias hayan puesto toda su energía para descubrir y comprender, como lo ha hecho Freud, la vida interior más profundamente escondida del hombre (Bettelheim, 1985, p. 45).

***

Hasta el momento, la descripción que hace Moreno, en su autobiografía, del encuentro del entonces estudiante Jacob Levy con el *Ausserordentlicher Professor* (profesor extraordinario) Sigmund Freud, parece ser la única evidencia histórica disponible:

> En 1912, asistí a una de las conferencias de Freud. Él acababa de terminar el análisis de un sueño telepático. Cuándo los estudiantes salían, él me eligió entre la multitud y me preguntó qué estaba haciendo. Respondí, "Bueno, Dr. Freud, estoy empezando donde Usted lo dejó. Usted encuentra a la gente en el ambiente artificial de su oficina. Yo las encuentro en la calle y en sus casas, en su entorno

natural. Usted analiza sus sueños. Yo les doy el valor de soñar de nuevo. Usted los analiza y los divide en partes. Yo les dejo representar sus roles conflictivos y les ayudo a juntar las partes de nuevo".

Cuando recuerdo este encuentro, lo que me impacta en primer lugar es la diferencia en nuestras edades. Yo apenas tenía unos 20 años, mi producción tan solo empezaba. Freud tenía 56 años, en la plenitud de su producción. Ambos teníamos barba. Mi barba era rubia rojiza y crecía espontáneamente, nunca afeitada ni recortada, una añadidura natural, un órgano natural de mi cuerpo. Era algo así como mis amígdalas o mi apéndice. Tampoco había encontrado aún ninguna razón para deshacerme de ella. Freud estaba, por otro lado, afeitado cuidadosamente. Su barba era grisácea y pequeña, una barba "social" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 12).

Según Zerka Moreno, que decidió dar a su último libro el título de *To Dream Again – a Memoir* [Soñar de nuevo – un libro de memorias], a partir de una de las frases pronunciadas por Moreno durante el encuentro, en aquel momento "Freud estaba perdiendo algunos de sus estudiantes más jóvenes". Ella comenta que "Adler y Jung estaban desarrollando sus propias ideas" y con eso haciendo "sus propios seguidores". Por esa razón, agrega Zerka, "Freud estaba ansioso por ganar nuevos hijos" (Moreno, 2012, p. 42).

A propósito de Alfred Adler, el profesor estadounidense de psiquiatría George Makari explica en su *Revolution in Mind – the Creation of Psychoanalysis* [Revolución en la mente – la creación del psicoanálisis] que ya en 1909 él había anunciado "su propia teoría unificada de la neurosis" (Makari, 2009, p. 258) y que "las teorías de Adler venían irritando a Freud durante anos". Según Makari, la Sociedad Psicoanalítica de Viena estaba creciendo rápidamente, y la llegada de nuevos miembros hacía del entonces presidente de la entidad, Adler, "un formidable competidor por corazones y mentes" (p. 260). Y cuando este presentó, en 1910, "un modelo alternativo basado en diferentes contenidos inconscientes, obligó a los que estaban dentro del movimiento a considerar como podrían arbitrar entre Freud y Adler". Al final, comenta Makari, "Freud no probó que Adler estaba equivocado; más bien declaró que Adler no era un psicoanalista" (p. 263). Com eso, Adler es expulsado de la Sociedad y, en 1912, empieza a convocar "reuniones para su Sociedad para la Libre Investigación Psicoanalítica" (p. 265).

En cuanto a Carl Jung, lo que uno de los biógrafos de Freud, Peter Gay, reporta en su *Freud – A Life for Our Time* [Freud – Una vida de nuestro tiempo], a respeto de las relaciones del padre del psicoanálisis con el joven suizo, ofrece más elementos para la comprensión del problema. Refiriéndose a la correspondencia entre ellos en aquel año de 1912, Gay reproduce las palabras agresivas de Jung a su maestro y la reacción del doctor:

"¿Me permite que le diga unas pocas palabras serias? Reconozco mis fluctuaciones con usted, pero tengo tendencia a ver la situación de un modo sincero y enteramente honesto. Si usted lo duda, el problema es suyo. Me gustaría llamarle la atención sobre el hecho de que su técnica de tratar a sus discípulos como a sus pacientes es *blunder* [torpe]. De ese modo usted produce hijos esclavos o impúdicos bribones (Adler-Stekel y toda la desvergonzada pandilla que ahora se pavonea en Viena). Soy lo bastante objetivo como para adivinar su truco". Después de repudiar el complejo paterno, una vez más lo exhibe en su plenitud: el modo que tenía Freud de detectar acciones sintomáticas – continuó – era la manera de reducir a todos al nivel de hijos e hijas que admitían sus faltas con rubor. "Mientras tanto, usted está sentado en la cima, como padre." Por un momento, fue como si Freud aún estuviera dispuesto a razonar con Jung, mientras veía como se derrumbaban los planes que había acariciado para el futuro del psicoanálisis. Al redactar la respuesta, observó que la reacción de Jung ante el hecho de que se llamara la atención sobre su lapsus había sido excesiva, y se defendió de la imputación de que mantuviera a sus discípulos en una situación de dependencia infantil; por el contrario, en Viena lo criticaban por no preocuparse lo suficiente de analizarlos (Gay, 1989, p. 273; Gay, 2006, pp. 234-235).

Después de resumir la escena que Zerka considera ser ya "legendaria en la comunidad psicodramática", ella comenta que "ese fue el único encuentro entre ellos", y concluye: "Moreno no iba a convertirse en el hijo de nadie; él soñaba con hijos y con un seguimiento por su propia cuenta" (Moreno, 2012, p. 43).

Las observaciones que hace Moreno en su autobiografía corroboran los comentarios hechos por Zerka y agregan otras informaciones:

> Había un elemento sorprendente en nuestro encuentro, a pesar de que fuera tácito. Era natural para Freud, supongo, estar buscando nuevos discípulos. El seleccionarme a mí no era tan inusual, ya que yo tenía bastante reputación en la comunidad universitaria en ese momento y era una figura fácilmente reconocible con mi manto. También era característico de un joven impetuoso pensar que podía ganar a un hombre mayor con sus puntos de vista, aunque el hombre de más edad fuera famoso, bien establecido, con una mente muy organizada, y una inversión total en su propio sistema.
>
> Pero por debajo de todo, había un factor del cual tanto Freud como yo estábamos inconscientes. A excepción de mi "filiación" biológica, yo nunca fui capaz de ser "hijo" de cualquiera. Como la historia de mi vida temprana lo señala, intenté y logré convertirme en un "padre" muy temprano. Aunque joven, yo era tan inflexible como Freud. Éramos los dos "padres", dirigentes, en mi caso en la expectativa. Era como si el jefe desconocido de una tribu africana se encontrara con el rey de Inglaterra. De todos modos, era un padre contra el otro. En aquel momento, el reino de Freud era más grande que el mío, pero estábamos los dos en el mismo planeta (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 12-13).

El biógrafo René Marineau no cree que se deba dudar de que el encuentro registrado por Moreno haya tenido lugar, "aunque el año 1914 parecería una fecha más exacta si uno analiza su carrera universitaria". Marineau confirma que las informaciones sobre el evento provienen "solamente a través de Moreno mismo, ya que en los escritos de Freud no se encuentra ninguna referencia al futuro creador del psicodrama" (Marineau, 1995, p. 56). De todas formas, para el biógrafo ese encuentro con Freud "sentó las bases de la futura actitud de Moreno frente al psicoanálisis". Marineau afirma que las visiones de ambos eran tan diferentes que a Moreno "le resultaba muy difícil analizar el psicoanálisis del punto de vista freudiano", concluyendo que Jacob Levy estaba más interesado "en el proceso consciente, en el aquí y ahora y en la creatividad personal que en el proceso inconsciente, el pasado y la resistencia del 'paciente'" (p. 58).

Marineau cuenta también que Moreno, "más tarde, debido a la amistad que había entablado con Theodor Reik, trató infructuosamente de acercarse a Freud" (p. 59). La versión de Moreno, en su autobiografía, es que "a veces mi camino se cruzaba con los caminos de algunos del círculo psicoanalítico alrededor de Freud", y que en aquel momento el psicólogo vienés Reik "era un visitante frecuente del Stegreiftheater" [Teatro de la Improvisación], fundado por Moreno en 1922. "Él fue de los primeros a leer mi libro *Das Stegreiftheater*", que Moreno publicó anónimamente el año siguiente:

> Él mostró el libro a Freud. Cuando pregunté a Reik cual fue la reacción de Freud al libro, Reik dijo: "No me acuerdo." "¿Qué quiere decir, no se acuerda?" "Pero estoy seguro de que no era favorable", continuó Reik. "Solo me acuerdo que Freud me regresó el libro y que yo hice una nota en mi mente, que debería preguntarle directamente lo que pensó del libro. O no me acuerdo porque estaba celoso por la reacción de Freud, o estaba celoso porque Freud nunca le dio atención a mi libro, que fue publicado al mismo tiempo que el tuyo" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 34).

***

Sea como fuere, tampoco hay registro de cualquier referencia a Freud en los textos publicados por Moreno durante su periodo europeo. Según él mismo comenta en el prefacio a la primera edición de *The Theatre of Spontaneity* [El teatro de la espontaneidad], su *Das Stegreiftheater* (Anónimo, 1923) marca "el inicio de un nuevo período: la transición de sus escritos religiosos hacia los científicos" (Moreno, 1947, p. 1). En esa obra publicada en alemán, el nombre de Freud no aparece. Habrá que esperar las publicaciones hechas en Nueva York a partir de 1931, para ver el tema psicoanalítico tratado con relación a las ideas morenianas. Es cuando, en el segundo número de la revista *Impromptu*, editada por Moreno, la psicóloga estadounidense

Helen C. Jennings publica su artículo "Psychoanalysis and Dr. Moreno" [Psicoanálisis y el Dr. Moreno].

En poco menos de tres páginas, la nueva asistente del psiquiatra rumano relata el caso de "Miss K, a quién traté usando el método del Dr. Moreno", inicialmente bautizado de *Impromptu* en los Estados Unidos, como veremos más adelante. Pero antes de presentar detalles sobre el tratamiento de la "joven de 21 años," Jennings empieza el artículo comentando:

> Psicoanálisis e Impromptu son como el agua para el fuego. Psicoanálisis extingue lo creativo. Impromptu libera lo creativo. Esencialmente están divorciados. Uno abre las fuentes de la productividad, el otro las drena.
>
> El psicoanálisis toma la personalidad con sus dificultades, suelta los factores de significado negativo trayéndolos a la mente consciente del paciente; luego lo deja. De este modo disuelve posibles elementos creativos de la personalidad del paciente por la desilusión progresiva. Por su lado, Impromptu lo refuerza, impulsa la "enfermedad" hacia la realización. Es psico-creación contra psico-análisis. En esto reside el punto de vista radicalmente diferente de Impromptu. Fuera de la realidad y, sin embargo, tan íntimamente relacionado a la vida es el tratamiento Impromptu, que es el más cercano al proceso de la vida misma. La ficción pasa a ser aquí tan parecida a la vida que sólo se necesita un poco de esfuerzo para trascender en la realidad. En él, el hombre vive casi como viviría en la vida (Jennings, 1931, p. 12).

Ya en el continente americano, Moreno va a expresarse frecuentemente de manera crítica en cuanto a Freud y al psicoanálisis. En el mismo 1931, por ejemplo, durante una conferencia sobre "la organización psicológica y social de grupos en comunidades" realizada en Washington D.C., él comenta haber estudiado la organización de la familia, "pero no del punto de vista del psicoanalista que estudia desde la óptica del individuo, de su relación con el padre, la madre, etc.". Moreno afirma haber estudiado "las interrelaciones desde la óptica de cada miembro de la familia" y, además, comenta:

> El abordaje psicoanalítico del drama de Edipo es correcto siempre y cuando se considera el complejo de Edipo como una reacción individual de Edipo reflejando todas las demás personas a su alrededor. Pero para representar el drama real, total, de Edipo, un análisis de las interrelaciones es necesario. Un análisis individual de cada una de las tres personas, Edipo, su padre Layo y su madre Yocasta, tiene que ser hecho. Vamos a encontrar, entonces, al igual que Edipo puede tener en su complejo de odio hacia su padre y el amor hacia su madre, que su padre tiene hacia él y hacia Yocasta lo que podemos llamar brevemente de complejo "Layo", y que su madre Yocasta tiene hacia él y hacia Layo un complejo que podemos llamar complejo "Yocasta". A continuación, usted encontrará complejos que Layo tiene en relación a Yocasta y Yocasta en relación a Layo. El entrelazamiento de esas tres personas, las fricciones entre ellas, los choques entre sus complejos, producirán el proceso psicológico real de sus interrelaciones, lo que es diferente de la manera como el proceso dramático refleja en Edipo solo, o como se refleja en su madre o su padre, cada uno separado del otro. En otras palabras, tenemos una multiplicidad de relaciones que son, por así decirlo, ambicéntricas, y a través de este tipo de estudio obtenemos una visión desde adentro de como se organiza el grupo. Nuestro concepto es mucho más shakesperiano y dramático que individualista, mucho más sociodinámico que psicodinámico (Moreno, 1931b, pp. 17-18).

Otro ejemplo de crítica a la visión freudiana aparece en una conferencia que Moreno hace ya en su instituto de Beacon, en 1940, sobre catarsis mental y psicodrama:

> Tomemos, por ejemplo, el concepto de libido en la teoría psicoanalítica. De acuerdo con esta teoría, Freud pensaba que, si el impulso sexual no encuentra satisfacción en su objetivo directo, debe desplazar su energía no aplicada a otros lugares. Debe, pensó, unirse a un locus patológico o encontrar una manera de salir por la sublimación. Él no podía ni siquiera por un momento concebir que este afecto no aplicado desapareciera porque estaba sesgado por la idea física de la conservación de la energía (Moreno, 1940, p. 216).

Y como nota de pie de página, Moreno añade:

> Una ilustración excelente del hecho de que conceptos físicos como la energía no se pueden transferir a un plano social o psicológico es el proceso de catarsis, que provoca cambios fundamentales en una situación sin efectuar ninguna alteración en el patrón de energía de la situación (p. 216).

En esa misma conferencia de 1940, luego transformada en artículo, Moreno aborda otro de los temas centrales a la teoría freudiana: el concepto de transferencia. Cuestionando la utilidad de ciertos términos psicoanalíticos "como 'transferencia', 'regresión', 'libido', 'inconsciente' y muchos otros", él afirma que "estos conceptos psicoanalíticos pueden ser reemplazados por otros más inclusivos, que se originaron como resultados de los hallazgos psicodramáticos y sociométricos" (p. 241).

> Un ejemplo es el concepto de "transferencia", considerado por Freud la piedra angular de toda la terapia psicoanalítica. El valor estimulante de un concepto debe llegar a su fin cuando los nuevos hallazgos y los factores dinámicos exigen una reorientación de todo el campo en que se aplican. Los nuevos conceptos deben mostrar las limitaciones de los conceptos anteriores en este sentido: el concepto de "sugestión" de Bernheim fue descartado por Freud en favor de lo que él llamó "transferencia", un concepto más amplio que también incluye "sugestión". Dentro de los últimos veinte años, los estudios de las relaciones inter-individuales y de los patrones de atracción-repulsión en grupos grandes me han llevado a desarrollar un nuevo concepto, "tele", que es incluyente de "transferencia" (que, a su vez, incluye la "sugestión") y que, además, es capaz de tomar en su paso procesos tan separados entre sí como las psicosis "narcisísticas" por un lado, y las "redes" psicosociales, por otro (p. 241).

En la introducción a la tercera edición de su primer volumen de *Psicodrama* – principal obra escrita por Moreno sobre ese tema, en tres volúmenes, – él expone una serie de conceptos psicoanalíticos, subrayando las diferencias con sus conceptos psicodramáticos. Sobre el de transferencia, por ejemplo, después de definirlo, a su modo, como "el desarrollo de fantasías (inconscientes) que el paciente proyecta sobre el terapeuta, otorgándole una cierta fascinación", él menciona la existencia de "otro proceso que tiene lugar en el paciente, en esa parte de su yo que no es afectada por la autosugestión. Con ella evalúa al terapeuta y percibe intuitivamente qué clase de hombre es." A esas intuiciones de la conducta inmediata del terapeuta – física, mental u otra – Moreno llama "relaciones tele", definiendo "*tele* (del griego 'lejos', influencia a la distancia" como "sentimiento de los individuos entre sí, el cemento que mantiene unidos a los grupos". Para él, tele es "una estructura primaria", mientras transferencia es "una estructura secundaria" (Moreno, 1977a, p. XI).

Es también en esa introducción que Moreno presenta sus conceptos de "estados co-conscientes y co-inconscientes". Él explica que es a través de la inversión de roles que "un actor trata de identificarse con otro, pero esa inversión de roles no puede ocurrir en el vacío". Comentando que personas que se conocen íntimamente "invierten los roles con mayor facilidad que quienes están separados por una amplia distancia psicológica o étnica", Moreno argumenta que "la causa de esas grandes variaciones es el desarrollo de estados co-conscientes y co-inconscientes". Para él, "ni el concepto de inconsciente individual (Freud) ni el de inconsciente colectivo (Jung) pueden ser fácilmente aplicados a estos problemas sin forzar el sentido de los términos" (pp. VI-VII):

> Las asociaciones libres de A pueden ser un camino hacia los estados inconscientes de A; las asociaciones libres de B pueden ser un camino hacia los estados inconscientes de B; pero ¿puede el material inconsciente de A vincularse natural y directamente con el material inconsciente de B, a menos que ambos compartan los estados inconscientes? El concepto de estados inconscientes individuales resulta insatisfactorio para explicar los movimientos entre las situaciones presentes de A y de B. Debemos buscar un concepto construido de tal modo que la indicación objetiva de la existencia de este proceso en ambas direcciones no provenga de una sola psique sino de una realidad más profunda, en la cual los estados inconscientes de dos o más individuos están entrelazados con un sistema de estados co-inconscientes (p. VII).

Moreno considera que eses estados "juegan un gran papel en la vida de personas íntimamente asociadas", dando ejemplos no solamente en el ámbito personal, como los roles de "padre e hijo, esposo y esposa, madre e hija, hermanos y mellizos" sino también en otros grupos estrechamente vinculados, como "equipos de trabajo, grupos de combate en guerras y revoluciones, campos de concentración o grupos religiosos carismáticos" (p. VII).

Por definición, aclara Moreno, los estados co-conscientes y co-inconscientes son "aquellos que los participantes han experimentado y producido conjuntamente y que por consiguiente sólo pueden ser producidos o representados conjuntamente". Él insiste en cuanto al hecho de que tales estados no pueden ser "propiedad de un solo individuo", sino que "siempre es una propiedad *común*" [cursivas en el original], afirmando que, si la representación de eses estados es deseable o necesaria, "tiene que efectuarse con la colaboración de todos los individuos". Y concluye: "El método lógico para esa representación recíproca es el psicodrama" (p. VII).

Por lo menos otros dos conceptos freudianos son mencionados por Moreno todavía en esa introducción al primer volumen de *Psicodrama*: el de resistencia y el de contratransferencia. En cuanto al primero, su posición es la de que, en psicodrama, se lo utiliza "en un sentido operacional", o sea, "significa meramente que el protagonista no quiere participar de la producción". Para Moreno, superar esa resistencia inicial es "un desafío a la habilidad del terapeuta" (p. VIII). En cuanto al segundo, él afirma que "un mínimo de estructura tele y de la resultante cohesión entre los terapeutas y los pacientes es un requisito indispensable para que tenga éxito el psicodrama terapéutico", incluyendo a los yos auxiliares. En el caso de que los fenómenos de transferencia y contratransferencia dominen, por ejemplo, las relaciones entre los terapeutas auxiliares y la relación con los pacientes, considera ser evidente que "el progreso terapéutico será en gran medida obstaculizado" (p. XVIII).

Volviendo posteriormente a eses conceptos – el en segundo volumen de *Psicodrama*, todo él dedicado a "las bases de la psicoterapia" y escrito con la colaboración de Zerka T. Moreno, – Moreno va a ser todavía más tajante. Después de comentar que "Freud observó que el paciente proyecta sobre el terapeuta ciertas fantasías irrealistas", y que "llamó 'transferencia' a este fenómeno", Moreno agrega:

> Unos años más tarde Freud descubrió que el terapeuta no está libre de encontrarse implicado hasta cierto punto en la situación, y dio a esto el nombre de "contratransferencia": "La contratransferencia surge en el médico como resultado de la influencia del paciente sobre sus sentimientos inconscientes" (Obras completas, vol. II). En realidad, no hay aquí tal "contra". La contratransferencia es una representación errónea, no es más que transferencia en ambas direcciones, una situación de doble vía. La transferencia es un fenómeno interpersonal (Moreno y Moreno, 1975, pp. 4-5).

***

De hecho, las referencias a Freud y al psicoanálisis van a ser recurrentes en la obra de Moreno, siempre en el sentido crítico de oposición. En la misma introducción a la tercera edición de *Psicodrama*, a propósito de los antecedentes históricos de ese método, Moreno empieza afirmando:

> Hubo en Viena, en 1914, dos antítesis al psicoanálisis: una fue la rebelión del grupo ignorado, contra el individuo: constituyó el primer paso más allá del psicoanálisis, la "psicoterapia de grupo". Introduje esta denominación para subrayar el hecho de que se trataba antes que nada de una "terapia" del grupo, y no meramente de un análisis psicológico o sociológico. La otra fue la rebelión del actor, sofocado, contra la palabra. Constituyó el segundo paso más allá del psicoanálisis, el "psicodrama". En el comienzo fue la existencia. En el comienzo fue el acto (Moreno, 1993, p. I).

Ya en el segundo volumen de *Psicodrama* aparece un anexo intitulado "Psicodrama y psicoanálisis". En él, Moreno introduce el tema afirmando que "en el núcleo de este volumen está la controversia entre el psicodrama y el psicoanálisis", y que por eso considera "ser útil repetir los principales contrastes" (Moreno y Moreno, 1975, pp. 231-233)). Son seis los puntos que él describe como los más importantes:

(1) modelo: Argumentando que mientras el psicoanálisis "ha sido construido como para permitir las palabras y las asociaciones de las mismas, para luego analizar y estimar indirectamente la conducta subyacente", Moreno afirma que el psicodrama ha sido construido "para permitir la acción y la producción, de manera a poder estudiar la conducta en su forma concreta". O sea, agrega, "en un sentido amplio, es la producción total versus el análisis total";

(2) la objetividad y neutralidad del terapeuta: Según Moreno, "el radio de observación directa de la conducta del paciente en el psicoanálisis es restringido; en el psicodrama es inmensurablemente mayor"; por otro lado, mientras el terapeuta psicoanalítico "tiene que 'interpretar', porque no le cabe otra alternativa", en el psicodrama "el comportamiento y la acción del paciente interpretan para el terapeuta en el aquí y ahora"; con eso, "la interpretación se reduce a un mínimo". Además, al contrario del psicoanálisis, "la regla del psicodrama permite que el terapeuta actúe abierta y directamente" (p. 231);

(3) el yo-auxiliar: En el psicodrama, escribe Moreno, cuando el terapeuta "siente la necesidad de jugar frente al paciente un rol específico", puede recurrir a otra persona para realizar esa tarea. Así, en general, "en contraste con el psicoanálisis, en la situación psicodramática el terapeuta no está solo con el paciente". Con la presencia de otras personas, "la neutralidad y la objetividad del terapeuta son más bien salvaguardadas" (pp. 231-232);

(4) el psicodrama de dos: Considerado "un paralelo a la situación psicoanalítica en el diván", Moreno comenta que esa modalidad ha sido intentada "de vez en cuando", añadiendo que, sin embargo, el psicodramatista en práctica privada frecuentemente prefiere recurrir a su enfermera/o como yo auxiliar, "para mantener intacta su propia identidad como director";

(5) Ferenczi y Freud: Moreno alude aquí al "famoso conflicto" que, según él, "es una buena ilustración de las diferencias entre las técnicas psicoanalíticas y las psicodramáticas". Él cuenta que "en los años treinta a treinta y uno Ferenczi había ido cambiando su técnica hacia los pacientes, jugando el rol de un padre amoroso", y que cuando Freud tomó conocimiento de eso le escribió, en una carta con fecha de 13 de diciembre de 1931[3]: "Usted no ha dejado en secreto el hecho de que besa a sus pacientes y se deja besar por ellas…. Hasta ahora, en psicoanálisis, hemos sido fieles al principio de que a los pacientes se les debe rehusar toda gratificación erótica" (pp. 232-233). Comenta Moreno:

> Freud no tenía otra alternativa que pudiera ofrecer en tal ocasión a su antiguo amigo y ex analizado. De haber conocido el método psicodramático que se estaba utilizando desde 1923, en el Stegreiftheater vienés, habría tenido una alternativa que ofrecerle. Él podría haberle escrito: "Si usted presupone que su paciente necesita amor, el afecto de un padre o de una madre auténticos, deje que *otra* persona, especialmente preparada para eso y provista de los conocimientos necesarios, asuma tal papel y actúe frente al paciente bajo su supervisión. *Pero usted manténgase alejado de ello.* Evitará entonces la acusación de que está obteniendo una satisfacción sexual bajo el pretexto de prestar un servicio profesional, y evitará también a la paciente el obtener una gratificación sexual de parte suya." Pero Freud no escribió nunca una cosa semejante a su amigo [cursivas en el original].

[3] Moreno cita Ernest Jones, *Biography of Freud* [Biografía de Freud], vol. III.

> Ferenczi había tropezado, sin embargo, con un problema básico cuando sintió la necesidad de ofrecer amor a sus pacientes. Pudo haber estado mentalmente enfermo en esa época, pero eso no cambia la lógica del problema. Si el paciente necesita "amor" para su bienestar y su progreso mental, hay que cambiar la técnica. Pero la tecnología del psicoanálisis quedó inalterada hasta el momento en que entró en escena el psicodrama. Mediante la utilización de otro terapeuta, un ayudante, que asume el papel que el paciente necesita, el problema fue superado, si bien no del todo. Si el yo auxiliar fuese instruido para actuar al servicio del psicoanalista, para hacer el papel de un padre o una esposa amorosos, el asistente podría fácilmente convertirse en un actor erótico y Ferenczi mismo en alguien que halagaba sus sentidos, un *voyeur* [cursivas en el original].
>
> Es cosa típica que la nueva generación de psicoanalistas, la "intelligentsia psicoanalítica" criticara a Freud en la mayor parte de sus temas teóricos, libido, transferencia, contratransferencia, etc., pero ellos no tenían tecnologías alternativas para ofrecer. Todavía siguen colocando al paciente en un sofá o, si son más radicales, le permiten sentarse en una silla, frente a frente al terapeuta (p. 233).

(6) el problema del control: Moreno remite básicamente a la situación del terapeuta en su trabajo psicodramático, refiriéndose a directores que, "no satisfechos con 'pasar el fardo' por así decir, a los yos-auxiliares, y sintiéndose descontentos ante la intensidad adquirida por el proceso psicodramático", entran ellos mismos en la situación "doblando, invirtiendo roles, espejando, haciendo soliloquios, etc.". Sin embargo, confirma, "la regla general es que el terapeuta principal sea el conductor y no asuma el rol de yo-auxiliar, salvo cuando lo exija una situación de emergencia" (p. 233).

Sea dicho de paso, en el momento en que se publica el segundo volumen de *Psicodrama* (1959), ya en Francia habían aparecido las primeras versiones del llamado "psicodrama psicoanalítico", buscando una síntesis entre la visión freudiana y la moreniana, pero de eso trataremos cuando lleguemos al período estadounidense de la experiencia de Moreno.

***

A propósito, de Francia vienen por lo menos dos confusiones históricas sobre las relaciones entre Freud y Moreno. La primera se debe a Jacques Lacan: en su artículo "La psiquiatría inglesa y la guerra", publicado originalmente en 1947 por la revista *L'Évolution Psychiatrique* [La evolución psiquiátrica], el psiquiatra y psicoanalista francés habla de una visita que recién había hecho a un centro de atención a ex prisioneros de guerra y ex combatientes, cerca de Londres:

> Pude entrevistarme con el mayor Doyle, al que me presenté a mi llegada, y con su *team* médico; relataré sólo estas dos cuestiones; que el problema esencial aquí era el de la reducción de los fantasmas que han tomado un papel preponderante en el psiquismo de los sujetos durante los años de alejamiento o de reclusión; que el método del tratamiento que animaba el centro se inspiraba completamente en los principios del *psicodrama* de Moreno, es decir, una terapéutica instaurada en América y que es necesario situar también en las *psicoterapias de grupo*, de filiación psicoanalítica (Lacan, 2016, p. 118, y Lacan, 2012, pp. 129-130) [cursivas en el original].

Resulta que, desde su obra maestra *Who Shall Survive?* [¿Quién sobrevivirá?], publicada por primera vez en 1934, Moreno ya había reiterado su posición decididamente crítica frente al psicoanálisis. En su segunda edición, de 1953, él la confirma:

> Habría que recordar que el psicoanálisis creció del mundo neuropsiquiátrico de Charcot y Breuer, mientras que los orígenes de mi trabajo remontan a las religiones primitivas y mis objetivos eran el establecimiento y la promoción de un nuevo orden cultural. Era el conflicto entre métodos *"analíticos"* y *"operativos"* de terapia. (Moreno, 1953, p. XXVII) [cursivas en el original].

La segunda confusión histórica la comete el profesor francés Jules Chaix-Ruy en su *Psychologie Sociale et Sociométrie* [Psicología social y sociometría], que obtuvo el Premio

Fabien de la Academia Francesa en 1961. Publicado en Buenos Aires cinco años después, el libro presenta dos informaciones equivocadas sobre Moreno. La primera cuando, después de presentarlo como "médico de buena reputación y convencido desde temprano de que la medicina no puede separarse de la psicología", afirma que "pasó muchos años en Viena como discípulo plenamente convencido del Dr. Freud, al punto de descartar todos los otros psicoanálisis divergentes". (Chaix-Ruy, 1961, p. 33, y Chaix- Ruy, 1966, p. 40). Más adelante, comenta que "en 1927, cuando no era más que un psicoanalista atento a seguir las lecciones de Freud, el doctor Moreno publicaba, en alemán, su primer libro: 'El teatro de la espontaneidad'". Además de la equivocación en cuanto al rol de "psicoanalista", en realidad el libro mencionado se publicó cuatro años antes. Desafortunadamente, los mismos errores se repiten en la edición castellana (1966, p. 74 y p. 83 respectivamente).

Equivocación semejante había aparecido en una de las primeras publicaciones de Moreno en Argentina, en los años cincuenta. Al presentar al público el libro *Sociometría y Psicodrama*, su editor trató de motivar a sus lectores observando:

> ¿Está usted angustiado? Suba a un escenario y represente en público su angustia, su obsesión, su problema. Este es el principio establecido por un eminente psicoanalista, Jacob L. Moreno, quien concibió y dirige, hace más de un cuarto de siglo, el Teatro Psicodramático de Beacon".

Lo curioso es que, en ese mismo libro, Moreno afirmaba:

> Freud se detuvo en la mitad del camino. Debió transcurrir más de un cuarto de siglo desde su primera publicación en 1895 para que, con el advenimiento del psicodrama en 1923, pudiera aislarse completamente el aspecto exterior de una situación psicológica y se lograra una comprensión más profunda de ello; se requirieron otros veinticinco años para que esta interpretación llegara a la literatura psicológica. Mi teoría y práctica del psicodrama transformaron profundamente la situación que vio Freud" (Moreno, 1954a, p. 13).

También el historiador estadounidense y ex profesor emérito de la Universidad de Massachusetts William M. Johnston contribuye para aumentar la confusión al incluir, en su ya mencionado *The Austrian Mind*, el nombre de Moreno en un capítulo sobre "Freud y sus seguidores". Dentro de un segmento dedicado a Adler, Johnson informa que "su convicción de que la terapia puede ser acortada anticipó muchas escuelas, especialmente la terapia de grupo del rumano Jacob Levy Moreno (1892-...), que modeló el psicodrama para aliviar la neurosis" (Johnston, 2000, p. 257).

***

A pesar de las frecuentes referencias críticas de Moreno al pensamiento de Freud, seria precipitado concluir, sin embargo, que el creador del psicodrama no valorara la contribución del creador del psicoanálisis. Al contrario, como él lo va a sostener en 1964, en su artículo sobre "The Third Psychiatric Revolution and the Scope of Psychodrama" [La tercera revolución psiquiátrica y el alcance del psicodrama], después de reconocer los cambios provocados por la primera revolución (Pinel) como "institucionales", Moreno reconoce a Freud como el autor de la segunda revolución, que ha aportado "cambios psicodinámicos". Para él, la tercera revolución es la que presenta los métodos de grupo y de acción, trayendo como su objetivo final "una sociedad terapéutica, un orden mundial terapéutico" (Moreno, 1964, p. 150).

De todas formas, lo que se puede deducir a partir de comentarios inéditos, hechos por Moreno en su autobiografía, es que sus restricciones a Freud van más allá de diferencias conceptuales, constituyendo más bien un profundo desacuerdo de carácter filosófico-teológico:

> Siempre he sentido que el gran error de Freud fue mezclar la idea de la divinidad con la imagen del padre, una metáfora derivada de la familia humana. En lugar de seguir el rastro que Spinoza encendió, él tomó el concepto antropomórfico de Dios en su valor nominal y lo analizó tan ingenuamente como se lo presentó a él. Repitió, en el nivel de análisis, el error de los religiosos supuestamente infantiles que él rechazaba. Ellos, Freud y los religiosos, simplemente representaban las dos caras de la misma moneda.
>
> Mi doble esfuerzo por ampliar los conceptos de la psiquiatría más allá de sus limitaciones médicas y sociológicas y de ampliar los conceptos de la religión más allá de sus limitaciones históricas y teológicas encontró expresión en los libros que escribí en aquel período. Avanzar en el acercamiento entre la religión y la psiquiatría en torno a 1918 y en los primeros años veinte era una extravagancia, repugnante a los teólogos, así como a los científicos. Yo era un profeta solitario, formulando mi posición mucho antes de Jung, Jaspers, y otros. Pero hay muchos hoy en día que siguen mi melodía (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 35-36).

No siempre, sin embargo, las apreciaciones de Moreno sobre las ideas de Freud fueron así tan serias. Refiriéndose a su periodo vienés, y más específicamente al año de 1913, su sentido del humor lo ha llevado a comentar, cuarenta años después, en la segunda edición de *Who Shall Survive?*, por ejemplo:

> La más divertida de las primeras definiciones del psicodrama me fue dada por un poeta vienés, un alcohólico crónico, mientras caminaba conmigo una noche arriba y abajo por la calle Kärtner. "Moreno", exclamó, "estoy de acuerdo contigo; si tengo que morir, prefiero morir de *diarrea* que de *constipación*. A mi modo de ver, esta es la diferencia entre tú y Freud" (Moreno, 1953, p. XXVIII) [cursivas en el original].

***

En el mismo capítulo de su autobiografía en el cual Moreno cuenta su encuentro con Freud, él reconoce que ha habido "hasta hace poco un grave conflicto entre los modos 'analíticos' y los 'operacionales' de terapia", afirmando: "No sé si Freud estudió alguna vez mi trabajo, o incluso si alguna vez se lo tomó en serio. Estábamos mundos aparte." Además, comenta, en un fragmento inédito:

> Una cosa es cierta. La resistencia del Dr. Freud a actuar era un bloqueo para el progreso de la psicoterapia. No sólo temía la actuación del paciente, sino también, lo cual es probable, temía las consecuencias de *su propia* actuación. Un análisis de Freud podría haber revelado que su separación de Breuer era no sólo debido a la actitud de Breuer hacia el sexo, como Freud informó, sino aún más por el disgusto de Freud en representar el papel del hipnotizador induciendo un trance. Era el mismo complejo que le hacía vacilante y crítico de la espontaneidad y lo hacía sentirse incómodo con el juego de los niños. Observarlos y analizarlos, sí. Entrar en su juego y actuar con ellos, no. El método psicoanalítico de Freud era un opositor natural a las técnicas de juego y la terapia de juego, a excepción de que produjeran "material" para el análisis.
>
> Pero jugar y actuar son, al fin y al cabo, hermanos. Al menos en el círculo de Viena, el ímpetu público por las técnicas de juego y por la terapia de juego espontáneo provino de mi trabajo en los parques, mi experimento del *Stegreiftheater*, y mis escritos. Los psicoanalistas se hicieron cargo de algunas de mis ideas y las absorbieron poco a poco en sus prácticas y su literatura. Pero hay que recordar que los analistas fueron el mayor obstáculo para la aplicación del principio de juego a la psicoterapia, en el decenio crucial de 1914 a 1924. Recuerden también, en relación a esto, que Anna Freud y Melanie Klein publicaron sus trabajos en técnicas de juego muchos años después, mucho después de que yo había creado un clima receptivo para ellos. (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 14-15) [cursivas en el original].

Lo que es indudable es que las divergencias de Moreno con relación a Freud perduraron hasta la etapa final de su vida. Dos ejemplos pueden servir para confirmar las restricciones que el

creador del psicodrama siguió haciendo, ya con la edad avanzada, a las ideas del padre del psicoanálisis.

Siete años antes de su muerte, Moreno publica *The Psychodrama of Sigmund Freud*, en 1967, a través de su editorial Beacon House. Se trata de una monografía de 12 páginas, en cuya portada aparecen las menciones "edición abreviada" y "edición completa en preparación". El autor dedica la primera parte de su texto para comentar brevemente que "Freud está muerto, pero su nuevo libro, *Thomas Woodrow Wilson, 28th President of the United States: A Psychological Study* [Thomas Woodrow Wilson, 28º presidente de los Estados Unidos: un estudio psicológico] ha conmocionado al mundo científico" (Moreno, 1967b, p. 1). Eso lo lleva a recordar, en la segunda y mayor parte de su opúsculo, a un evento ocurrido en Toronto, Canadá, en junio de 1931, durante la convención de la Asociación Psiquiátrica Americana, con la presentación del tema "Abraham Lincoln como humorista", hecha por el Dr. Abraham Brill.

Los detalles del evento serán tratados cuando nos dediquemos al período vivido por Moreno en los Estados Unidos, pero por ahora vale la pena concentrarnos en la tercera parte de la monografía, en la cual Moreno se extiende críticamente sobre "el sistema psicoanalítico". "Por sistema psicoanalítico" – explica – "quiero decir todos los sistemas de carácter analítico. Hice de la doctrina freudiana el objetivo principal de mi ataque porque era el más bien desarrollado y el más influyente". Además, garantiza, "mi crítica no estaba dirigida contra el Freud científico, sino contra el Freud metafísico, el constructor de sistemas" (p. 9). Tratando de ser más específico, Moreno observa que:

> El sistema psicoanalítico tiene en común con otros sistemas analíticos que siguieron sus pasos la tendencia a asociar los orígenes de la vida con la *calamidad*. El concepto clave del sistema freudiano es la libido. *Pero Freud, en lugar de asociar el sexo con "espontaneidad", lo asoció con la ansiedad, la inseguridad, la abreacción, la frustración y la sustitución.* Su sistema muestra una fuerte inclinación hacia lo negativo y la negación, una tendencia que se hizo más fuerte en él con la edad (p. 10) [cursivas en el original].

Moreno comenta que incluso la sexualidad, "que debe a él [Freud] su elevación permanente a un agente respetable y poderoso, él la estudió más en sus aspectos negativos que en los positivos". Sin duda, comenta, "él esperaba que, apareciendo las calamidades en el curso del análisis, una vida sexual saludable, liberada de sus grilletes, emergiera", añadiendo: "Pero todo el tiempo les dio prioridad a los obstáculos de la vida sexual y no a su rendimiento, cultivo y formación" (p. 10).

Además, siempre en la tercera parte de esa monografía, Moreno observa que también Adler desarrolló su sistema empezando con otra calamidad, "la inferioridad de los órganos y los sentimientos de inferioridad". Moreno afirma que Adler llegó a desarrollar posteriormente un sistema suplementar, pero que "nunca logró liberarse de una posición analítica" (p. 10).

Buscando la razón para esa tendencia, Moreno piensa que se puede entender el enfoque freudiano "si tenemos en cuenta el clima científico en el que surgió el psicoanálisis", explicando que, en la segunda parte del siglo XIX, "la visión biológica de la vida prevalecía en los círculos médicos". O sea, interpreta, "era una manera de pensar con Schopenhauer y Darwin que el dolor y el mal dominan el universo". Sin embargo, agrega, "sería erróneo pensar que es el enfoque biológico que tiene la culpa" (p. 11).

Más adelante, Moreno dice no estar de acuerdo con "algunos empiristas y los que juran por el método experimental que Freud era poco científico, intuitivo y místico, con el fin de descartar sus conclusiones a la ligera". Al contrario, defiende:

> Freud era un científico mayor que la mayoría de los que lo critican; sus hipótesis se basan al menos en la evidencia parcial y quizás a veces en tan poco como diez por ciento de probabilidad, pero él lo sabía. Él siempre estaba dispuesto a cambiar sus hipótesis con nuevas pruebas y las cambió varias veces durante su vida. Mi crítica va en contra del sistema psicoanalítico en su totalidad y las motivaciones inconscientes que subyacen a él (p. 11).

Tratando de ser todavía más explícito sobre ese último punto, Moreno ofrece más detalles:

> Las motivaciones inconscientes subyacentes se pueden leer claramente desde el modelo que dio impulso y continua inspiración al sistema – la situación psicoanalítica. Era modelado de manera a permitir el análisis y excluir la acción. El paciente se colocaba en un diván en una posición reclinada, pasiva; el analista se ponía por detrás del paciente para no verlo y evitar la interacción. La situación era herméticamente cerrada: a ninguna otra persona se le permitía entrar, y los pensamientos que surgían en el diván tenían que permanecer en el secreto de la sala. Había que omitir lo positivo y lo directo en la relación con el paciente. La técnica de la libre asociación no es habla natural. El paciente informa lo que está pasando por su mente. No se permitía que la transferencia del paciente sobre el analista se extendiera y se convirtiera en un verdadero encuentro, de dos vías. La conclusión es que la motivación inconsciente por detrás del modelo es el miedo del analista de ser puesto en la posición de actuar hacia el paciente y de que este actúe sobre él. Es un dispositivo de seguridad contra el amor abierto y la agresión abierta. La dificultad es, por supuesto, que con eso la vida misma era excluida de la sala, y el proceso de tratamiento se convertía en una forma de boxeo de sombra (pp. 11-12).

Cualquier que sea el mérito que se dé a la argumentación utilizada por Moreno, el análisis de su texto de 1967 presenta evidencias de que su posición frente al llamado sistema psicoanalítico seguía frontalmente contraria, casi veinte años después de los intentos iniciados en Francia para conciliar las contribuciones de Freud con las de Moreno, luego conocidas como "psicodrama analítico". Sus observaciones finales en la monografía permiten conocer la visión que él tenía sobre las relaciones entre componentes del método freudiano y los nuevos instrumentos – la sociometria, el psicodrama y la psicoterapia de grupo – propuestos por él:

> La libido sigue viva en el sistema sociométrico como forma secundaria de la creatividad. El diván psicoanalítico se ha convertido en una pieza de mobiliario en el campo sociodinámico del escenario psicodramático. La asociación libre es un complemento limitado, y con frecuencia artificial, del actuar; la actuación espontánea es una función universal de la conducta humana, una secuela del hambre-de-actos del bebé; el actuar, que pareció a Freud como un signo de resistencia y un fenómeno a ser prohibido en la situación del diván, se ha convertido en uno de los volantes [*steering wheels*] de la interacción terapéutica. Tele se ha descubierto como factor universal que domina las relaciones interpersonales y la interacción social; transferencia es un subproducto de la estructura de la tele. La regresión es una forma de juego compulsivo, una forma de juego de roles, el jugar alrededor de roles-conservas; el actuar de los patrones regresivos ofrece ciertas ventajas para el individuo que actúa; relajan al paciente, ya que reducen a un mínimo su involucramiento en la complicada situación actual; él puede sustituir la respuesta esperada a la situación actual con una más simple y así vivir con una baja cantidad de espontaneidad. La resistencia es una función de la espontaneidad; se debe a una disminución o pérdida de la misma. La proyección es una función de la imaginación. La sublimación se convierte en una función de la creatividad (p. 12).

El anuncio hecho en la portada de la monografía, prometiendo una edición más completa, en realidad no llegó a concretarse. Sin embargo, entre los documentos catalogados por la Universidad de Harvard en la biblioteca Francis Countway, se encuentran los manuscritos que Moreno estuvo preparando para la publicación del proyecto de libro. En una de las páginas de ese material inédito, por ejemplo, él afirma:

> El principio sobre el que se construye este libro no es la transferencia, sino *el Encuentro*. Transferencia representa la proyección de un hombre sobre otro, la ilusión, la distorsión, alguna forma de irrealidad. Sólo un hombre es objeto de análisis, el otro es el receptor de sus imaginaciones. Se trata de un espectáculo de un solo hombre. Encuentro es, al contrario, una transacción entre personas reales; si no están presentes, no hay encuentro. Es la realidad en su carne y hueso, su existencia real; es la

> confrontación, no proyección. Se trata de un combate, no de un boxeo de sombra. Es la vida, no es un sueño. La historia del encuentro comienza, por tanto, conmigo y mi encuentro con Freud (Moreno, 1967, p. 20) [cursivas en el original].

En otro momento de sus notas, adoptando un lenguaje en tercera persona, él trata de comparar "importantes eventos en la vida de Freud con importantes eventos en la vida de J. L. Moreno", con paralelos que dispensan comentarios:

> En el momento en que Freud tenía cincuenta años (1906), él completó su trabajo de base. Esto marcó el punto de inflexión en su carrera. A partir de entonces él comenzó su esfuerzo para conquistar el mundo. En 1940, cuando Moreno tenía cincuenta años de edad, también la orientación básica de su trabajo estaba formulada, y él comenzó su esfuerzo por difundirlo y conquistar el mundo. Ambos comenzaron como pioneros de una idea, con la creación de una idea que fue considerada por ellos y por otros como su creación única. La vida de ambos consistió en una batalla continua por el reconocimiento, una batalla con amigos y enemigos. Por lo tanto, no es sorprendente que el psicodrama de Sigmund Freud sea también el psicodrama de JL Moreno. Ambos eran humanistas, pero en lados opuestos de la balanza (p. 51).

***

El segundo ejemplo de la posición de Moreno frente a uno de los conceptos centrales desarrollados por Freud – el inconsciente – sale de su última obra, dictada ya en la fase final de su vida. Más específicamente, se trata de la introducción a la *Autobiografía de un Genio*, que su hijo Jonathan, al editar el texto con fecha de 1985, prefirió incluir como apéndice, con el título de *On Genius* [Sobre el genio] (Cf. el anexo 6, pp. 310-314). En el fragmento IX, Moreno vuelve a sus conceptos fundamentales de creatividad y espontaneidad:

> Tempranamente descubrí algunos postulados para el ego creativo: (1) tanto el consciente como el inconsciente son funciones de la creatividad. (2) Las ideas deben ponerse en práctica con la ayuda del cuerpo para conseguir todas las dimensiones de uno mismo en el acto – sea cual sea el medio – por primera vez en la forma cruda y espontánea en la que brotan. A continuación, las astillas del momento se deberán recoger y hacerse de nuevo, cada vez más grandes, reforzadas por experiencias espontáneas. *No deje que la próxima vez sepa demasiado sobre las veces anteriores. Tenga cuidado con las conservas culturales. No haga consciente al inconsciente.* La creatividad inconsciente sufre con la interrupción, a menos que la interrupción esté al nivel de la pura creatividad. Lo que es bueno para su neurosis privada puede ser malo para su neurosis creativa. (3) Sea espontaneo. O sea, responda a una nueva situación de forma adecuada o responda a una vieja situación como si fuera por primera vez. (4) La forma más económica de una vida creativa es ser espontáneo cada vez a toda costa, y no vivir de "ahorros" (Moreno, 1985, p. 5) [cursivas en el original].

El fragmento XII tampoco deja dudas en cuanto a su manera de actuar con respecto al inconsciente, diferentemente de lo que proponía Freud:

> Confía en la creatividad de su inconsciente. Confía en el poder de su creatividad. Su creatividad es primordial, real y única. El inconsciente necesita más que análisis. Necesita protección, conservación y un bien calculado mantenimiento. Confía en su espontaneidad.
>
> Pero, ¿dónde me va a llevar mi actuación? Puede que me meta en líos, asesinato o suicidio. No tema a sus voces interiores. Escúchelas y utilice métodos positivos como el psicodrama como guía. Médico, "créate" a ti mismo (pp. 8-9).

***

Por lo visto, dada la importancia que el propio Moreno atribuye al encuentro con Freud y al concepto mismo de encuentro, cabe retomar sus propias observaciones a respeto, hechas en *Progress in Psychotherapy* [Progresos en psicoterapia], editado por la psiquiatra alemana Frieda Fromm-Reichmann y por él, en 1956. Moreno informa que, en 1914, "en la búsqueda de una matriz común para todas las psicoterapias", él había publicado en Viena un opúsculo,

Einladung zu einer Begegnung [Invitación a un encuentro]. "Podría haber sido olvidado", – comenta – "si no fuera porque se convirtió en la semilla de la que el psicodrama, la psicoterapia de grupo y una variedad importante de terapias existencialistas crecieron" (Fromm-Reichmann y Moreno, 1956, pp. 26-27).

Tratando de analizar específicamente el concepto trece años después, en el artículo "The Viennese Origins of the Encounter Movement, Paving the Way for Existentialism, Group Psychotherapy and Psychodrama" [Los orígenes vieneses del movimiento del encuentro, allanando el camino para el existencialismo, la psicoterapia de grupo y el psicodrama], Moreno reconoce la dificultad de traducir la palabra *Begegnung*, pero explica:

> *Begegnung* conlleva que dos o más personas se reúnen no sólo para hacer frente al otro, sino para vivir y experimentar el uno al otro – como actores, cada uno en su propio derecho. No es sólo una relación emocional, como el encuentro profesional de un médico o terapeuta y el paciente, o una relación intelectual, como la del profesor y el alumno, o una relación científica, como la de un observador participante con su sujeto. Se trata de un encuentro en el más intenso nivel de comunicación. Los participantes no se ponen allí por ninguna autoridad externa; están allí porque quieren estar (Moreno, 1969a, pp. 8-9).

Además, pondera él, "la palabra *Begegnung* contiene la raíz de la palabra *gegen*, que significa 'contra'. Por lo tanto, abarca no sólo amar, sino también relaciones hostiles y amenazantes", observa Moreno, resumiendo:

> *Begegnung* es la suma total de la interacción, una reunión de dos o más personas, no en el pasado muerto o en el futuro imaginado, pero en el aquí y ahora, *hic et nunc*, en la plenitud del tiempo; implica el contacto físico y psíquico. Es la convergencia de factores emocionales, sociales y cósmicos que ocurren en todos los grupos de edad, pero sobre todo en la adolescencia (*síndrome Begegnung*); es la experiencia de la identidad y de la reciprocidad total, pero, sobre todo, el psicodrama es la esencia del encuentro (Moreno, 1969a, pp. 8-9).

Volviendo finalmente al encuentro emblemático de 1912, y a pesar de todas las críticas al psicoanálisis formuladas por Moreno a lo largo de su vida y obra, es fundamental tener en cuenta una de sus notas escritas de propio puño, encontrada en su archivo sobre "Freud y el psicoanálisis". En ella Moreno declara, de manera conclusiva: "Independientemente de los logros de los métodos, el objetivo común de todos los psicoterapeutas es mejorar la salud mental de la humanidad. La unidad entre ellos y el respeto mutuo es vital, con el debido respeto a las diferencias en la opinión científica" (Moreno, 1950s, p. 3).

En todo caso, más allá de la confrontación del joven Jacob Levy con el profesor Freud, la etapa siguiente de sus vidas va a ser profundamente marcada por un conflicto mayor: "Antes que yo terminara la escuela de medicina," – comenta él – "estalló la Primera Guerra Mundial" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 16).

8. En un campo de concentración, los gérmenes de la sociometría

"A las 11:15 de la mañana del 28 de junio de 1914, en la capital bosnia, Sarajevo", – informa la enciclopedia *Britannica*, – "Francisco Fernando y su esposa morganática, Sophie, duquesa de Hohenberg, fueron muertos a tiros por un serbio de Bosnia, Gavrilo Princip" (World War I [Primera guerra mundial], 2016). Exactamente un mes después, según la misma fuente, el emperador Francisco José declara guerra a Serbia, y, al día siguiente, la artillería austro-húngara comienza a bombardear Belgrado.

En su libro *Thunder at Twilight – Vienna 1913/1914* [Trueno en el crepúsculo – Viena 1913/1914], el escritor austríaco-estadounidense Frederic Morton cuenta que las primeras reacciones fueron de entusiasmo, y no solamente en su país natal: "Ahora eran alemanes, franceses juntos, ingleses juntos, rusos juntos y – lo más sorprendente – súbditos Habsburgo étnicamente heterogéneos juntos", añadiendo que "el mismo calor patriótico los envolvía a todos. ¡Hurra!" (Morton, 2001, pp. 330-331).

Morton comenta que hasta el Dr. Sigmund Freud, "sombrío practicante de la afectación vienesa de despreciar a Viena", llegó entonces a declarar: "por primera vez en treinta años me siento a mí mismo como un austríaco" (p. 331). Efectivamente, el médico psicoanalista y biógrafo británico Ernest Jones, en el segundo volumen de su *Vida y Obra de Sigmund Freud*, dedicado a "los años de madurez 1901-1919", afirma que "la primera reacción de Freud a la declaración de guerra fue realmente inesperada". Jones confirma la declaración de que "por primera vez en treinta años se sentía austríaco", agregando que, además, "como él mismo decía: 'Toda mi libido pertenece ahora a Austria-Hungría'" (pp. 184-185).

En Austria, Freud no era el único a manifestar su entusiasmo. Stefan Zweig, por ejemplo, dedica todo un capítulo de su libro autobiográfico *The World of Yesterday* [El mundo de ayer] a "Las primeras horas de la guerra de 1914", comentando: "Una ciudad de dos millones, un país de casi cincuenta millones en esa hora sentían que estaban participando en la historia del mundo, en un momento que nunca se repetiría" (Zweig, 1964, p. 223). Describiendo con detalles el ambiente de entonces, Zweig agrega:

> Todas las diferencias de clase, de rango y de idioma quedaron ahogadas por un instante en el fluyente sentimiento de fraternidad. Extraños hablaban entre sí en las calles, gente que se había evitado por años se daba las manos, en todas partes se veía rostros emocionados. Cada individuo experimentaba una exaltación de su yo, ya no era la persona aislada de otros tiempos; se había incorporado a la masa, formaba parte del pueblo, y a su persona, a su hasta entonces desapercibida persona, se le había dado un sentido. (…) "Vamos a estar en casa en Navidad", gritaban los reclutas entre risas a sus madres, en agosto de 1914 (p. 226).

"Completa ilusión", señala el historiador austríaco Robert Waissenberger en su artículo "Entre rêve et réalité" [Entre sueño y realidad], publicado inicialmente en una exposición con el mismo título, organizada por el Museo de Historia de Viena en 1985. Apuntando algunos de los graves problemas sociales que afrontaba el imperio en aquel periodo, Waissenberger comenta:

> Eran sobre todo las condiciones de salud que dejaban que desear. La esperanza de vida era muy reducida para ciertos oficios, como los ladrilleros. Durante decenios, la tuberculosis, la peste de las clases trabajadoras, hacía devastaciones y afectaba principalmente a los jóvenes. Varios factores favorecían la enfermedad: muchos no tenían qué comer, y las trágicas condiciones de habitación hacían el resto. Se amontonaban en viviendas húmedas y mal iluminadas, eso es lo que favorecía el peligro de contaminación. Porque, en definitiva, no eran sólo las clases más bajas que eran afectadas, sino también "los que tenían". La enfermedad reunificaba, por así decirlo, todas las clases: nobleza, burguesía y

> proletariado. La única diferencia radicaba en la oportunidad para "los que tenían", que seguían tratamientos a veces beneficiosos (Waissenberger, 1986, pp. 65-66).

Sin embargo, añade Waissenberger, las tensiones provocadas por esos problemas no han podido ser "calmadas", y poca gente se dio cuenta de "donde residía el peligro". Lo que él detecta es "un clima tormentoso que iba reventar tarde o temprano y cambiar la situación", concluyendo: "Esa tormenta fue la Primera Guerra Mundial" (p. 66).

Otro escritor que retrata el llamado *Zeitgeist* de la Austria de entonces, a punto de ser mención obligatoria en prácticamente todas las obras consultadas sobre el período moderno de ese país, es el austríaco Robert Musil. Doctor en psicología experimental, Musil dejó inacabada su obra cumbre, *El hombre sin atributos*, que, según el historiador Steven Beller, "no es simplemente una novela histórica sobre la Viena de la pre-guerra; es también una discusión sobre Austria (y Alemania) durante el período en el cual fue escrita, los años entreguerras" (Beller, 2011, p. 197). También Carl Schorske lo cita, en su *Fin-de-siècle Vienna*, como el "novelista de la desintegración de la sociedad jerárquica austríaca y de la cultura liberal-racional" (Schorske, 1981, p. 359).

Con humor sarcástico, Musil ubica su protagonista Ulrich en un país llamado Kakania, "aquella nación incomprensible y ya desaparecida, que en tantas cosas fue modelo no suficientemente reconocido". Tratando de dar más detalles sobre ese "Estado hundido de Kakania", él explica:

> Era, por ejemplo, imperial-real, y fue imperial y real; todo objeto, institución y persona llevaba alguno de los signos *k.k.* [*kaiserlich-königlich* – imperial-real] o bien *k.u.k.* [*kaiserlich und königlich* – imperial y real], pero se necesitaba una ciencia especial para poder entender a qué clase, corporación o persona correspondía uno u otro título. En las escrituras se llamaba Monarquía austro-húngara; de palabra se decía Austria, términos que se usaban en los juramentos de Estado y se reservaban para las cuestiones sentimentales, como prueba de que los sentimientos son tan importantes como el derecho público, y de que los decretos no son la única cosa del mundo verdaderamente seria. (…) Ante la ley, todos los ciudadanos eran iguales, pero no todos eran igualmente ciudadanos. Existía un Parlamento que hacía uso tan excesivo de su libertad que casi siempre estaba cerrado; pero había una ley para los estados de emergencia con cuya ayuda se salía de apuros sin el Parlamento, y cada vez que volvía de nuevo a reinar la conformidad con el absolutismo, ordenaba la Corona que se continuara gobernando democráticamente (Musil, 1973, pp. 40-41).

En cuanto a Ulrich, de quien Musil prefiere omitir el apellido "por deferencia a su padre", Beller considera que es "un hombre sin atributos o características, porque se niega a ser encasillado por la sociedad disfuncional Habsburgo". Al contrario, comenta Beller, Ulrich está "determinado a ser un hombre independiente" y el hecho de que "esto se convierta en una investigación de su identidad sexual y psicológica" puede ser visto como algo "típicamente 'vienés'" (Beller, 2006, p. 197). Para el historiador William Johnston, "el protagonista Ulrich es un hombre de posibilidades' que, como los estetas de la Joven Viena, prefiere contemplar lo que podría ser, a sentir lo que es" (Johnston, 1972, p. 392).

De hecho, antes de presentar a su protagonista, Musil afirma, ya en el título del cuarto capítulo de su primer tomo, que "Si existe el sentido de realidad, debe existir también el sentido de la posibilidad":

> El que lo posee no dice, por ejemplo: aquí ha sucedido esto o aquello, sucederá, tiene que suceder; más bien imagina: aquí podría, debería o tendría que suceder; y si se le demuestra que una cosa es tal como es, entonces piensa: probablemente podría ser también de otra manera. Así cabria definir el sentido de la posibilidad como facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importante que a lo que no es. Como se ve, las consecuencias de tal disposición creadora pueden ser notables. (…) Tales hombres de la posibilidad viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjuntiva. Cuando los niños muestran tendencias semejantes se

> procura enérgicamente hacerlas desaparecer, y ante ellos se califica a esos individuos con los apelativos de ilusos, visionarios, endebles y pedantes o sofistas" (Musil, 1973, pp. 20-21).

Aunque la figura del protagonista Ulrich esté lejos del nuestro, resulta fácil encontrar al joven Jacob Levy entre los llamados "hombres de la posibilidad" descritos por Musil. Más allá del perfil psicológico dibujado en *El hombre sin atributos*, sin embargo, lo que llama la atención es el paralelo constante entre Kakania y la monarquía austrohúngara, como cuando el novelista habla, por ejemplo, de los problemas kakanianos:

> De tales vicisitudes se dieron muchas en este Estado, entre otras, aquellas luchas nacionales que con razón atrajeron la curiosidad de Europa, y que hoy se evocan tan equivocadamente. Fueron vehementes hasta el punto de trabarse por su causa y de paralizarse varias veces al año la máquina del Estado; no obstante, en los períodos intermedios y en las pausas del gobierno la armonía era admirable y se hacía como si nada hubiera ocurrido. En realidad, no había pasado nada. Únicamente la aversión que unos hombres sienten contra las aspiraciones de otros (en la que hoy estamos todos de acuerdo) se había presentado temprano en este Estado, se había transformado en un refinado ceremonial que pudo tener grandes consecuencias, si su desarrollo no se hubiera interrumpido antes de tiempo por una catástrofe (p. 41).

Mientras Musil ayuda a construir el escenario de la época con sus letras, Frederic Morton evoca también los números, hablando de una "impresionante aritmética del militarismo" en su *Vienna 1913/1914*. Morton informa que, a pesar de la resistencia socialista, el parlamento en Berlín "había aumentado en tiempo de paz la fuerza de la institución militar alemana de 660 000 a 800 000". En Francia, el período de servicio militar extendido a tres años "añadió enorme poder de ataque al ejército". En Rusia, en un plazo de cuatro años, el programa de preparación militar "había aumentado sus fuerzas en 500 000 hombres a 1 500 000", y ese número seguía creciendo. En cuanto a Austria, su ejército había pasado "de 400 000 a 500 000" (Morton, 2001, p. 211). Morton cita también un comentario hecho el 29 de mayo de 1914 por el periódico socialista vienés *Arbeiter Zeitung* [Periódico Obrero]:

> Gastamos en armamentos la mitad de lo que gasta Alemania. Sin embargo, el producto bruto de Austria es sólo una sexta parte del de Alemania. En otras palabras, gastamos proporcionalmente tres veces más en la guerra que el Káiser Wilhelm. ¿Habrá que jugar a la gran potencia a costa de la pobreza y del hambre? (p. 211).

Un comentario de Stefan Zweig complementa el panorama. Diciéndose preparado "contra la fiebre de las primeras horas", Zweig afirma haber quedado "totalmente decidido a no permitir que esta guerra de hermanos, provocada por diplomáticos torpes y fabricantes brutos de municiones, afectara mi convicción en cuanto a la necesidad de la unidad europea" (Zweig, 1964, p. 228).

***

Siempre en su autobiografía, Moreno comenta que el conflicto de 1914-1918 trajo muchos cambios en su vida: "Cuando la guerra empezó, yo era un profeta, un líder religioso. Cuando la guerra terminó, era un autor publicado (aunque anónimamente), autor de poesía religiosa, líder de un grupo literario existencialista". A propósito, él informa que la primera parte de su primer opúsculo, *Invitación a un encuentro*, fue escrita en la primavera de 1914, revelando también que "la inspiración inmediata para escribirlo fue la llegada de la guerra" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 16). Y luego, en un fragmento inédito, añade:

> Nunca concebí "Invitación a un Encuentro" como un libro. Libros comienzan con un dilema sin fin, separando la persona del escritor de la persona del lector. Yo buscaba, por lo tanto, una alternativa, una técnica interpersonal de comunicación, el libro como una invitación a un encuentro, suplantando el libro

> como una conserva. Fue entonces que inventé lo que es, tal vez, la más simple definición de las relaciones interpersonales. "Un encuentro de dos: ojo a ojo, cara a cara. Y cuando estés cerca arrancaré tus ojos y los colocaré en lugar de los míos, y tú arrancarás mis ojos y los colocarás en lugar de los tuyos. Entonces te miraré con tus ojos y tú me mirarás con los míos" (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 16-17).

Diferentemente del primer opúsculo, el segundo sigue con el tema del encuentro, pero expone con mucha más intensidad la retracción del poeta y el tema del silencio, recurrente en varios de los textos del "informe de Jakob Levy". En la obra de 1915 aparecen títulos como "En el principio del silencio", "Etapas del silencio", "El camino del silencio", "El silencio perfecto", "La culminación del silencio", "La elevación del silencio", "Del silencio al silencio", hasta terminar con "El testamento del silencio", cuya primera estrofa revela con claridad la posición del joven frente a la catástrofe del conflicto:

> Soy en mi silencio un tumor / Al que vuestros dioses más fuertes sobreviven. / Soy en el cielo de este día repulsivo / el único que aún se estremece de sí mismo. / Ando impertérrito y con dificultad por la montaña / sobre la que apiláis acero y cuerpos. / Callo y mi silencio juzga (Levy, 1914 y 2014, p. 34).

Una de las consecuencias inmediatas de la guerra, informa también Moreno en su autobiografía, fue la de haber "diluido el movimiento que era la Religión del Encuentro". Además, afirma, "la guerra tuvo un efecto reductor sobre mis éxtasis religiosos", observando haber ocurrido "una transformación gradual hacia una conducta más normal de mi parte durante los años de guerra" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 17).

Lo que su biógrafo registra sobre ese período es que, por un lado, Moreno no ha podido prestar servicio militar "debido a su nacionalidad ambigua". Según Marineau, él había heredado de su padre las nacionalidades rumana y turca, pero "parece ser que la familia, que llegó a Austria como refugiada, nunca obtuvo la ciudadanía austríaca". Por esa razón, concluye el biógrafo, "Moreno no tenía la obligación de participar en la guerra" (Marineau, 1995, p. 71).

Moreno informa que realmente se presentó como voluntario para el servicio militar en 1914, pero no ha sido aceptado por su "estatus de ciudadanía incierto". Sin embargo, comenta, "como estudiante avanzado de medicina con amplia experiencia clínica, fui contratado por el gobierno como oficial médico" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 17). En cuanto a su experiencia, Moreno se refiere más bien al período que había pasado en el hospital vienés Steinhof, donde su trabajo era cuidar de enfermos mentales:

> Tenía entonces que relatar mis conclusiones a sus ansiosos familiares. Tuve dolores de cabeza y fracasos, pero he aprendido a examinar y tratar a los pacientes psiquiátricos a la manera de entonces. Llegaba al hospital a las ocho de la mañana y salía a las seis de la tarde. Era un largo día. Examinaba diariamente entre veinte y treinta pacientes y tenía casi el mismo número de reuniones con sus familiares. Una vez que el paciente fuese admitido en el Steinhof, tenía muy pocas esperanzas de salir, excepto para ir al cementerio (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 8).

Según comenta la psicóloga austríaca Friederike Scherr en su tesis de maestría *Jakob Levy Moreno im Flüchtlingslager Mitterndorf a. d. Fischa – eine Spurensuche* [Jakob Levy Moreno en el campo de refugiados Mitterndorf del Fischa – una búsqueda de rastros], ya en tiempos de paz el ejército austríaco tenía pocos médicos, "y la situación se agudizó aún más a causa de la guerra". Scherr afirma que "faltaban hospitales, médicos y personal de enfermería, y los que estaban prestando servicio se hallaban sobrecargados". De ahí que, para compensar la escasez persistente, "se echó mano a todos los recursos posibles, entre otros también a los y las estudiantes de medicina" (Scherr, 2010a, pp. 62-63).

Moreno cuenta que su primer trabajo fue en Mitterndorf, "un campo de refugiados cerca de quince minutos de Viena en tren", y que la población era sobre todo de "austríacos de habla

italiana del Tirol meridional". Él observa que las personas no eran libres para abandonar el campamento: "era realmente como un campo de concentración", añadiendo que cuando llegó allí, "en 1915, había más de diez mil personas, en su mayoría ancianos, mujeres y niños" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 18).

Marineau también trae detalles sobre el campamento, informando que "se los alojó en barracas de cien personas cada una; a medida que la gente llegaba se los asignaba a la barraca que estuviese desocupada". Además, Marineau comenta sobre la existencia de numerosos problemas entre los refugiados, "en especial porque no se realizaba ningún esfuerzo para tomar en cuenta las afinidades religiosas, de estilo de vida, sociales, etc." (Marineau, 1995, p. 71).

La descripción que hace Moreno del campo en su autobiografía aporta elementos todavía más concretos:

> A la cabeza de cada cabaña estaba un *capo di barraca*, responsable por el bienestar del grupo bajo su mando. Sobre todo, el campo era gobernado por oficiales de la policía [de habla] alemana, hombres estrictos, a veces ásperos o de mano dura en sus relaciones con los más apacibles tiroleses, que tenían un temperamento latino. Los de habla alemana no eran tímidos a la hora de expresar su desprecio "ario" hacia los italianos.
>
> La impresión de superficie era que el campo estaba muy organizado. En realidad, era una comunidad al revés, muy estratificada, y por lo tanto parecía estar organizada. El gobierno proporcionó barracas y otras estructuras, una iglesia, una escuela, un hospital, un economato, para asegurar que se atendieran las necesidades mínimas de la comunidad. El campamento se estableció en 1914. Seis meses más tarde una fábrica de zapatos, con dos mil trabajadores, se trasladó al campamento. Esto causó una revolución allí. La gente de la fábrica de zapatos se consideraba en un plano superior al de los refugiados. Se mantuvieron al margen de las personas del campamento, tenían un economato independiente, las viviendas separadas – todo por separado. Más tarde algunos refugiados fueron contratados para trabajar en la fábrica, sin embargo. Pero la llegada de la fábrica creó condiciones más apiñadas en el campamento y colocó otro estrato arriba de los refugiados que estaban en el fondo de la escala social, y tenían la menor prioridad a la hora de obtener bienes escasos como comida y ropa (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 19).

Analizando el fenómeno de los refugiados en el contexto de la primera grande guerra, Friederike Scherr observa que esa llegó a ser una guerra "industrial", tanto en lo que concierne a "la utilización y producción de armas y recursos como granadas, tanques, aviones, cañones, gas tóxico, etc., como en cuanto a la intervención de los medios masivos, como periódicos, cine, imágenes, etc. para la propaganda belicista". Por otro lado, comenta Scherr, ese carácter industrial – en el sentido de una forma serial de proceder – puede ser observado también en relación con la problemática de los refugiados que esta guerra provocó". O sea, explica ella, la población civil, en las zonas fronterizas de la monarquía en conflicto, "fue evacuada a la fuerza, expulsada o huyó voluntariamente casi de la noche a la mañana". Dicho de otro modo, "fue víctima de los intereses de la estrategia militar", lo que hizo que "su alojamiento, así como el trato, estuviesen determinados también por los intereses de la economía de guerra". En este sentido, concluye Scherr, "el destino de estos hombres y sus condiciones de vida constituyeron un trasfondo central para la actividad de Moreno durante la Primera Guerra Mundial" (Scherr, 2010a, p. 60).

***

Según Moreno, el gobierno estaba preocupado con tres problemas al establecer el campo, y eso se reflejó en la planificación: "la seguridad frente a un ataque enemigo, el saneamiento y la subsistencia". Sin embargo, comenta,

> la planificación social o psicológica nunca fue considerada, ni siquiera concebida en ese momento, aunque siempre haya habido grandes administradores que hicieron planificación "sociométrica"

> intuitivamente. Yo fui nombrado para un comité que debía supervisar el problema del saneamiento en el campamento. En esta posición, y más tarde, como superintendente del hospital de niños, tuve la oportunidad de estudiar la comunidad, desde sus primeros días hasta su disolución, a finales de la guerra (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 21).

Por las investigaciones recientes que ha hecho Scherr para su tesis, Moreno no habrá permanecido ininterrumpidamente en el campo de refugiados de Mitterndorf: a fines de 1915, "es muy probable que haya ido luego, por un breve tiempo, a Sternberg, en Moravia, donde había así mismo una estación de observación", o sea, explica Scherr, donde "soldados enfermos o heridos eran mantenidos en cuarentena y tratados en un primer momento, a ver si tenían enfermedades contagiosas, antes de ser dados de alta o trasladados a otros hospitales en el interior de la monarquía". Ella informa que los estudiantes de medicina indicados para "el servicio de epidemias o de asistencia en hospitales" recibieron cursos de formación específica. Comenta que no ha podido confirmar si Moreno asistió a uno de esos cursos, "pero de cualquier modo esta era el área en la que él ejercía, y también después de sus estudios es presentado en documentos como 'epidemiólogo'" (Scherr, 2010a, p. 63).

Scherr afirma también que, antes de Mitterndorf, Moreno había estado en Zsolna, Hungría, presentando como evidencia los datos de registro municipal y "una postal que Moreno escribió desde Zsolna a su hermano Wilhelm en marzo de 1915" (pp. 65-66). Sorprendentemente, en su autobiografía, Moreno afirma que había sido transferido a Zsolna, en Hungría, "casi dos años después de estar en Mitterndorf" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 32). Teniendo en cuenta la edad ya avanzada al momento de producir su texto autobiográfico, es posible que él se haya confundido con las fechas, y que – luego veremos – como la experiencia de Mitterndorf lo ha marcado mucho más que la de Zsolna, eso pudo haber llevado a que su memoria lo hiciera escoger primero la del campamento de Mitterndorf.

En su esfuerzo para reconstituir los rastros dejados por el joven adulto Jacob Levy, Friederike Scherr trata también de documentar los pasos de su formación en medicina. A partir de los archivos de la universidad de Viena, Scherr constata que, en los semestres del verano y del invierno de 1916/1917, "no se inscribió en ninguna clase, pero el 13 de julio de 1916 rindió su segundo examen oral [*Rigurosum*], el 27 de enero de 1917 el tercero, y el 5 de febrero de 1917 se recibió" (Scherr, 2010, p. 67), lo que comprueba, en plena guerra, la determinación del estudiante en concluir sus estudios. En cuanto a los semestres sin inscripciones, Moreno los confirma en su autobiografía: "Tomé una licencia para ausentarme de la escuela y me puse a disposición del gobierno" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 17).

Según él, la estructura del campamento de Mitterndorf dio origen a "la más tremenda corrupción que he presenciado". Por un lado, comenta Moreno, "era un habitual Sodoma y Gomorra. Había un enorme mercado negro, por supuesto", agregando que las mujeres eran particularmente abusadas: "¡Tantos abortos y embarazos ilícitos! Los policías de habla alemana eran los peores en este sentido." Por otro, confiesa, "como médico de ellas, yo estaba al tanto del sufrimiento de las mujeres y empecé a identificarme cada vez más con las tirolesas, a aprender su idioma como un nativo, y a sumergirme en sus vidas" (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 22-23).

Lo que sigue en el campo de Mitterndorf puede ser considerado el inicio de la creación de la sociometría, como lo cuenta Moreno:

> Estudié las corrientes psicológicas que se desarrollaron en torno a varios elementos de la vida comunitaria: la nacionalidad, la política, el sexo, el personal versus los refugiados y así sucesivamente. Consideré que la disyunción de estos elementos era la fuente principal de los síntomas más flagrantes de inadaptación de que fui testigo en el campamento. Fue a través de esta experiencia que la idea de

> una comunidad sociométricamente planificada me surgió. En febrero de 1916 escribí la siguiente carta al Ministro austro-húngaro del Interior, Herr Regierungsrat Winter:
>
> *Los sentimientos positivos y negativos que emergen de cada barraca, entre las barracas, de cada fábrica, y de cada grupo nacional y político en la comunidad, pueden ser explorados por medio de análisis sociométrico.*
>
> *Un nuevo orden, por medio de métodos sociométricos, es recomendado por la presente.*
>
> Herr Winter, que más tarde se convirtió en un buen amigo mío, recibió la idea con gusto y se comprometió a permitirme que pusiera mi teoría en práctica (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 24).

Curiosamente, lo que comenta Marineau es que "nadie ha podido establecer hasta ahora si la carta fue enviada en realidad al Ministro", aunque inmediatamente reconozca que su duda "es un planteo secundario" y que el gesto de Moreno puede considerarse, por un lado, "como la primera iniciativa en la creación formal de la ciencia de la sociometria" y, por otro, "la base del trabajo que realizaría en los Estados Unidos en la década de 1930 [*sic*]" (Marineau, 1995, p. 72).

De hecho, la segunda edición de *Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama* [¿Quién Sobrevivirá? Fundamentos de la sociometria, de la psicoterapia de grupo y del sociodrama], publicada en Beacon en 1953, trae el facsímile en alemán del "fragmento del proyecto original de la carta de J. L. Moreno al departamento del Interior de la monarquía austro húngara instando a la aplicación de la sociometría a la comunidad de personas desplazadas en Mitterndorf", con fecha de 6 de febrero de 1916 (Moreno, 1953, p. 2).

Lamentablemente, la edición castellana de esa obra maestra de Moreno – editada en Buenos Aires en 1962 – se hizo a partir de la versión francesa *Fondements de la Sociométrie* [Fundamentos de la Sociometría], publicada en Paris en 1954. Como el editor francés, además de cortar el título y la mayor parte del subtítulo, eliminó también varias partes del texto, incluyendo las primeras noventa y seis páginas de la introducción histórica "Preludios del movimiento sociométrico", los lectores de lengua castellana fueron consecuentemente privados de parte de sus contenidos, como toda la perspectiva histórica dibujada por Moreno, por ejemplo (Moreno, 1953, pp. xiii-cxiv).

***

Sobre la primera experiencia de Mitterndorf, Moreno da más detalles en su autobiografía:

> Utilizando los métodos de la sociometría, aunque de una forma muy primitiva, cambié las familias de lugar en función de sus afinidades mutuas. Por lo tanto, el trabajo preliminar por el cual se había organizado la comunidad fue cambiado para mejor. Mi teoría nació del hecho de que cuando la gente podía vivir con aquellos a quienes se sentían atraídos positivamente, las familias tendían a ayudarse entre sí y los signos de inadaptación disminuían tanto en número como en intensidad. También hemos reorganizado los grupos de trabajo en las fábricas siempre que posible para crear una mayor armonía y productividad entre los trabajadores. (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 24-25).

Sin embargo, el propio Moreno relativiza el alcance de esa iniciativa, agregando:

> Aunque mis esfuerzos hayan aliviado algunos de los peores problemas en el campamento, Mitterndorf nunca llegó a ser una utopía. Todavía había hambre, enfermedad, corrupción, abuso de personas inocentes. Había allí tantas personas buenas, maravillosas, que tuvieron que sufrir y que no tenían alternativas. Tal vez fuese eso lo peor de todo. Cuando las cosas se ponían muy difíciles para mí, yo lograba ir a Viena por la noche y relajarme en uno de los cafés (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 25).

Por lo que él cuenta en la segunda edición de *Who Shall Survive?*, hay que buscar el origen de la sociometria también en el ámbito religioso. Para tener una idea de cuál sería "la forma de

una comunidad ideal", Moreno comenta que trató de suponer qué imagen del universo habrá tenido la Divinidad "en el primer día de la creación". Imaginando que "uno de los primeros planos podría haber sido un orden axio-normativo universal del cosmos", él afirma haber formulado en consecuencia dos hipótesis:

> 1) La hipótesis de la proximidad espacial formula que cuanto más cerca dos individuos están entre sí en el espacio, más se deben mutuamente en el espacio, se deben mutuamente su atención y aceptación inmediatas, su primer amor. (…) Por más cercano se entiende aquel al lado de quien se vive, quien usted encuentra primero en la calle, que se sienta junto a usted o que es presentado primero a usted. La secuencia de "proximidad" en el espacio establece un orden preciso de vínculos y de aceptación social; la secuencia de dar amor y atención es por lo tanto estrictamente predestinada y preestablecida, de acuerdo con un "imperativo espacial".
> 2) La hipótesis de la proximidad temporal postula que *la secuencia de proximidad en el tiempo establece un orden preciso de atención social y veneración de acuerdo con un "imperativo temporal". El aquí y ahora exige ayuda en primer lugar; el próximo a lo aquí y ahora en el tiempo, hacia atrás y hacia adelante, requiere la ayuda siguiente.* (Moreno, 1953, p. XX) [cursivas en el original].

Moreno agrega que con eso tenía algunos de los ingredientes del "sistema sociométrico" en mano: "la idea de la proximidad y de lo métrico, el amor del vecino y la idea del encuentro, además de la espontaneidad (s) y la creatividad (c)". Reiterando que la génesis de la sociometria fue "el universo métrico de la creación de Dios, la ciencia de la 'teometría'", Moreno afirma que "Dios era un súper sociómetra", y que lo que él mismo sabía de sociometría lo aprendió primero a partir de sus "especulaciones y experimentos en un plano religioso y axiológico". Para mostrar como hizo "para ajustar al sistema sociométrico en el mundo de Dios", Moreno explica:

> Hice que Dios asignara a cada partícula del universo algo de su s y c, creando así para él mismo innumerables oposiciones, las contra espontaneidades de innumerables seres. (…) Esta distribución de sus s y c lo convirtió en un socio, un igual; estaba para servir, no para gobernar, debía coexistir, co-crear y co-producir, nada para sí mismo, todo para los demás. Se dio a la sociometría el modelo del objetivo investigador por excelencia, "el ojo objetivo" de Dios; para él todos los eventos son de igual mérito, no tiene sesgo (Moreno, 1953, p. xx-xxi).

Anticipándose a posibles reacciones críticas que pudieran surgir en cuanto a sus especulaciones de carácter religioso, Moreno observa que tuvo la suerte "de vivir y actuar de primera mano durante mi propia vida la transformación de un orden cultural sagrado en un secular". Con eso, garantiza, "el sistema sociométrico ganó en profundidad y claridad", logrando combinar "los dos extremos que han impregnado las culturas humanas: el concretamente, activamente mágico-poético, con el objetivamente, metódicamente científico". Por haber tenido primero una "existencia religiosa sagrada" y luego una "existencia secular mundana", él afirma haber podido pasar sin dificultad "del pensamiento religioso al científico", que él considera como "los dos lados de la misma moneda". Y concluye: "Es porque el sistema sociométrico tuvo primero un carácter religioso que todas las técnicas sociométricas y psicodramáticas eran en su primer formato religiosas y axiométricas" (Moreno, 1953, p. xxi).

En otro fragmento autobiográfico inédito sobre ese período, después de informar que las últimas dos partes de su *Invitación a un encuentro* fueron publicadas "en 1915 y 1916, mientras estaba en Mitterndorf", Moreno revela detalles de su proceso de creación literaria:

> Mi escritura siempre ha sido una actividad física intensa, acompañada de mucho dar vueltas y por una gran tensión. El proceso suele comenzar con un período de meditación cuando, me han dicho, estoy muy lejos de lo que pasa a mi alrededor. Me hablo a mí mismo. Tengo un diálogo socrático en mi cabeza. Después del período de incubación normalmente me tomo una siesta durante unos veinte minutos. Luego de despertar empiezo a dictar material a gran velocidad, yendo y viniendo todo el tiempo, nunca parado. Por supuesto, en 1914, cuando empecé a publicar, tenía que escribir todo por mí mismo. Escribía a mano entonces. (…) A veces, sin embargo, grandes efusiones de material han sido provocadas por un

> comentario casual, o por la observación intencional de una persona, en cuyo caso se excluían los períodos de meditación. Después de los episodios febriles de producción, mis escritos eran editados, revisados, y podados (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 31).

Según Moreno, sus días en Mitterndorf eran muy concurridos: "Yo era doctor, sociometrista, consejero psiquiátrico, escritor y estudiante de medicina. ¿Cómo lo hice? Trabajé duro toda mi vida", declara, afirmando que dormía poco: "Dos o tres horas por noche me permitían seguir adelante". Además, alega haber sido "bendecido con la capacidad de tomar siestas cortas, de diez minutos a media hora, y despertar renovado, listo para volver a trabajar" (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 31-32).

***

En sus memorias sobre el período 1914-1918, Moreno habla también de su misión en el campamento de Sillein, Zsolna, en Hungría, donde asistió "al Dr. Wragasy, un cirujano del cerebro, de Budapest", cuyas experiencias Moreno calificó como "bárbaras y sádicas". Según él, se trataba de un tratamiento estándar que "consistía en trepanar el cráneo y lanzar yodo en el tejido cerebral expuesto", lo que, en la mayoría de los casos, provocaba sepsia en el cerebro y "muerte de muchos hombres en agonía" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 32).

Lo que Moreno retiene como primera lección de su misión en ese campamento, sin embargo, es que "las maneras del Dr. Wragasy abrieron mis ojos sobre la naturaleza del poder": como él era el médico jefe, "era imposible para cualquiera de nosotros hacer que el médico fuera removido o modificara sus métodos de tratamiento":

> Más tarde descubrí que el poder que el Dr. Wragasy esgrimía era una característica típica de la mayoría de las instituciones y no sólo de los hospitales o instalaciones militares. Pero, ya que el hospital es un lugar donde las personas o se recuperan o mueren, la política y la estructura de poder de los hospitales son un tema mucho más dramático y urgente que en una escuela, iglesia o fábrica (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 33).

La segunda lección aprendida en Zsolna recibió el título de "Como perdí mi barba", en una de las versiones de la historia contada por Moreno en su inédita *Autobiografía de un genio.* Moreno cuenta que en Sillein la costumbre era de mantener los nuevos refugiados en cuarentena estricta, "para prevenir la propagación de enfermedades infecciosas", y que en cierto momento le tocó un grupo de ortodoxos judíos de todo un pueblo, que trataba de escapar del enemigo. Como habían llegado con vermes, Moreno dio "órdenes estrictas de que se les afeitaran cabezas y barbas" (p. 35).

Moreno comenta que en aquel entonces "no había otro medio más seguro y expedito de deshacerse de los piojos del cuerpo", y que en la Primera Guerra Mundial "más hombres murieron de tifus y otras enfermedades transmitidas por insectos que por heridas". Sin embargo, cuenta, el supervisor vino informarlo de que la gente estaba obstinada y que no iba a seguir sus órdenes. Irritado, Moreno le dijo que trajera algunos elementos de "ese pueblo insensible, que estaba poniendo en riesgo la salud de todo el campamento". Tres ancianos, los más viejos del pueblo, se presentaron.

> "¿Por qué no se han afeitado las barbas?" Me dirigí a ellos fuertemente. El más viejo de los tres, el rabino jefe, respondió: "Nuestra religión lo prohíbe. Pero, señor, me permite la pregunta, ¿por qué todavía tiene usted barba? ¿O es que su barba es más justa ante Dios que las nuestras?"
>
> "Bueno", le dije, acariciando el pelo rubio en el mentón, mi barba de profeta, "ustedes están equivocados. Yo no tengo barba. No hay pelo en mi mentón. Abran los ojos." Ellos no sabían qué decirme y respondieron con vergüenza. "Sí, señor, sólo ahora vemos. Usted no tiene barba." Antes de salir de mi oficina, prometieron hacer lo que yo había exigido.

> A la mañana siguiente el supervisor llegó a mí de nuevo, de esta vez en un estado de desesperación. "No puedo hacer nada con esa gente. Ninguno de ellos se ha afeitado." Llamé a los tres ancianos de nuevo a mi oficina y les hablé con enojo: "¿Qué sentido del honor tienen? Ayer ustedes se comprometieron a seguir mis órdenes, pero todavía siguen con las barbas."
>
> "Querido doctor", dijo el mayor, "nosotros ya no tenemos barbas. Usted se equivoca. Abra los ojos." Y con gran placer, sus ojos brillando con la risa contenida, se acariciaron las barbas que llegaban hasta los pechos. Los despedí sin comentarios. El mismo día llamé el barbero. Él me quitó la barba. A la mañana siguiente llamé a los tres ancianos de nuevo. Cuando me vieron exclamaron con asombro: "Señor, ¡usted se ha despojado de su barba! ¿Por qué?" "¡Silencio!", les dije con severidad. "Yo les dije que no tenía barba. Ahora ustedes pueden convencerse a sí mismos."
>
> Esa noche ninguno de los hombres en las barracas de cuarentena seguía llevando barba (Moreno, 1974, capítulo 5, pp. 35-37).

El incidente habrá sido el primer evento documentado de lo que futuramente vino a ser conocido como "la técnica del espejo", desarrollada por Moreno como parte del método psicodramático. Como él mismo lo explica posteriormente, en *Psicoterapia de grupo y psicodrama*:

> Un terapeuta que lo ha estudiado cuidadosamente lo representa en escena. El paciente mismo se sienta en la sala de espectadores y ve una copia de sí mismo: como se comporta cuando se levanta por la mañana, como regaña con su madre, como toma su desayuno y como se conduce en situaciones típicas de su vida. Se ve y quizá se siente extraño. La técnica le ofrece la posibilidad de verse en un espejo, aprender de su comportamiento y sacar de todo ello provecho terapéutico (Moreno, 1966, p. 123).

O sea, después de haberles dicho a los ancianos, acariciando su propia barba, que no la tenía, el propio Moreno tuvo la oportunidad de ver su gesto, al día siguiente, espejado por los mismos ancianos, lo que lo llevó al cambio concreto de deshacerse de su "barba de profeta". Con eso, una vez más, se confirma aquí lo que Moreno había comentado en su autobiografía sobre la génesis de una de sus creaciones: "El psicodrama de mi vida precedió al psicodrama como método." (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 13).

Por otro lado, aunque la experiencia de Moreno en el campamento de Sillein no le haya permitido seguir adelante con su investigación sociométrica, Marineau observa con razón que, "para el joven médico, el enfrentamiento diario con la miseria y el sufrimiento fue una 'buena atemperación' para su trabajo futuro, no sólo como médico de familia sino como sociodramatista" (Marineau, 1995, p. 72).

Lo que sí se puede saber, a partir de su autobiografía, es que Moreno siguió con su trabajo en Mitterndorf, después de febrero de 1917, cuando recibió su diploma de médico, "uno de los últimos todavía firmados por el emperador Francisco José", comenta él, añadiendo: "Volví a Mitterndorf hasta el final de la guerra". (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 38). Scherr confirma la información en su tesis, informando también que "en una de las primeras sesiones del parlamento austríaco durante la guerra, en mayo de 1917", se produjo un debate sobre las pésimas condiciones de los refugiados en la monarquía. Como resultado, informa, tuvo inicio una reforma en el campamento de Mitterndorf y, con eso, "los refugiados tuvieron más oportunidades de participación", lo que seguramente correspondía a las reivindicaciones de Moreno. Sin embargo, comenta Scherr en su resumen en inglés, "por causa de la existencia de sólo unos pocos documentos sobre las actividades de Moreno en aquel momento, es difícil especificar sus trabajos en Mitterndorf y sacar conclusiones" (Scherr, 2010, p. 5).

***

El contraste entre los primeros tiempos de entusiasmo y los últimos años del conflicto fue brutal. "El avance de la tecnología significó que la guerra, en que se había entrado con un

espíritu de idealismo heroico, se convirtió rápidamente en una destructiva pesadilla", observa William E. Yates, profesor emérito de la Universidad de Exeter y autor de *Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre* [Schnitzler, Hofmannsthal, y el teatro austríaco], en su capítulo sobre el fin de la monarquía: "Sus cuatro largos años costaron, solamente a las fuerzas armadas austríacas, cerca de un millón y doscientas cincuenta mil vidas (sin contar los desaparecidos)" (Yates, 1992, p. 162).

Según Yates, después de la guerra "la imagen del apocalipsis se convirtió en un cliché", dando como ejemplo el comentario hecho por el escritor del círculo *Jung Wien* [Joven Viena] Paul Zifferer a su colega Hugo von Hofmannsthal: "El naufragio de Austria es el centro del apocalipsis que estamos viviendo." En la misma línea, Yates comenta que el entonces famoso abogado y periodista Karl Kraus, en octubre de 1918, publicaba en su revista *Die Fackel* [La Antorcha], fragmentos de *Die letzten Tage der Menschheit* [Los últimos días de la humanidad], tragedia teatral "en la cual la guerra es presentada en términos apocalípticos" (pp. 173-174).

Los datos de la *Britannica* confirman la enormidad de la catástrofe humana, eclipsando totalmente las bajas sufridas en las guerras anteriores: "unos 8 500 000 soldados murieron como consecuencia de heridas y/o enfermedades", en su mayoría infligidos "por la artillería, seguidos de las armas ligeras, y luego por gas venenoso". En el caso de Austria, informa la enciclopedia, se llegó al récord de 90 por ciento de bajas (7 020 000) entre las fuerzas movilizadas de 7 800 000 personas, seguidos del 76.3 por ciento de Rusia (9 150 000 de 12 000 000) y del 73.3 por ciento de Francia (6 160 800 de 8 410 000), según las estadísticas del Departamento de Guerra de los Estados Unidos. Además, superando el número de bajas militares, informa la *Britannica*, el total de muertes civiles fue de cerca de 13 millones, sobre todo causadas por "hambre, exposición al frío, enfermedades, encuentros militares y masacres" (World War I, 2016a).

A propósito, comenta el historiador Valverde, "un tiempo de hambre y desolación prepararía ese final, tras el cual los vencedores rechazaron la pretensión austríaca de unirse a la también derrotada Alemania", concluyendo: "sería la 'República Austríaca' con seis millones de los más de cincuenta que tenía el imperio, pero con la misma capital, ahora macrocéfala: Viena" (Valverde, 1990, p. 53). En otros términos, es lo que confirma Zweig, refiriéndose a la frustrada tentativa por la cual "de los seis o siete millones que fueron forzados a llamarse 'germano-austríacos', dos millones de hambrientos y congelados llenaban la capital" (Zweig, 1964, p. 281).

El historiador Steven Beller ilustra la situación explicando que, como capital del imperio, Viena dependía de Hungría para el suministro de alimentos y "de las tierras de Bohemia para gran parte de sus materiales industriales, especialmente el carbón". Él comenta que "las nuevas fronteras nacionales cortaron Viena de sus cuerdas de salvamiento", y que "el embargo impuesto por Checoslovaquia en suministro de carbón, durante el riguroso invierno de 1918-1919, fue un golpe especialmente duro". Según Beller, "muchos austríacos sólo se mantuvieron con vida en ese período por la ayuda alimentaria de los Aliados". Además, informa, "otro programa envió niños a países como Holanda, para que escaparan del infierno de privaciones llamado Austria" (Beller, 2011, p. 203).

Ahí estaba también el joven Dr. Jacob Moreno-Levy, empezando una nueva etapa de su vida como médico, escritor, editor de revista y hombre de teatro. "Viví con tal intensidad aquellos años, mi vida estuvo tan llena, que dos personas hubieran tenido problemas para hacer todo lo que hice en ese momento", registra él en el capítulo de su autobiografía dedicado a la "Viena de la posguerra" (Moreno, 1974, capítulo 6 p.1), nuestro paso siguiente.

9. Revolución en el teatro: ¿espontaneidad o improvisación?

El incidente habrá ocurrido tres años antes del inicio del primer gran conflicto, pero Moreno lo va a retratar solamente en el capítulo de su autobiografía dedicado a la "Viena de la posguerra":

> De vuelta en 1911 entramos en un teatro en Viena una noche justo cuando la pieza comenzaba. Nos abrimos paso a la primera fila y nos sentamos. El resto de la audiencia ya estaba bajo el hechizo hipnótico de la obra, *Así habló Zaratustra*. Era nuestra idea despertar a los actores y los espectadores de su "sueño histriónico". Acusamos al actor que jugaba a Zaratustra de representar a sí mismo como alguien más. Queríamos llamar la atención sobre el conflicto entre Zaratustra, el espectador, y Zaratustra, el actor. Mi compañero se hizo pasar por el verdadero Zaratustra, sentado entre el público, horrorizado por la violencia hecha a su personaje por el actor y el dramaturgo. El "verdadero" Zaratustra ordenó al actor que interpretara a sí mismo, no a Zaratustra. Después de que mi amigo se enfrentó al actor y al dramaturgo, subí al escenario y presenté mi filosofía radical. Exigí el derribo de la institución del teatro con el fin de crear un nuevo teatro que no solo "espejara los sufrimientos de lo exterior... sino que jugara nuestro propio dolor" (Moreno, 1974, capítulo 6 pp. 8-9).

El propio Moreno reconoce que fue una "situación escandalosa": los actores se molestaron, el público quedó enojado. "La ficción había dado paso a la realidad", comenta. Resultado:

> Fuimos expulsados del teatro por la policía y llevados a la cárcel, donde pasamos la noche. A la mañana siguiente estuvimos ante un magistrado. Por suerte, fuimos despedidos después de sometidos a una reprimenda y de haber prometido abstenernos de algo por el estilo de nuevo. Éramos una pareja de aspecto rudo y la protesta pública fue grave (Moreno, 1974, capítulo 6 p.9).

Esa historia fue la base de un texto que Moreno publicó en 1919, ya como editor del periódico *Daimon.* Se trata de "La Divinidad como Comediante", escrito en formato de pieza para teatro y presentando como roles "el director de teatro, los actores, el intérprete de Zaratustra, el poeta, el espectador Johann, yo, el bufón de la izquierda, el bufón de la derecha, el más viejo de los espectadores, el más joven de los espectadores, todos los espectadores" (Moreno-Levy, 1919, p. 48).

Para Marineau, ese material – inédito en castellano – "es interesante tanto en su presentación como en su contenido y expone en parte el pensamiento básico de Moreno". Por un lado, opina el biógrafo, el joven autor "desea hacer desaparecer los roles artificiales que la gente representa"; por otro, el entonces Moreno-Levy "los urge a abandonar las máscaras y presentar sus propios yos" (Marineau, 1995, p. 74). Efectivamente, en cierto momento el propio "yo" declara:

> Hasta ahora el teatro ha simulado para nosotros *los dolores de las cosas ajenas*, pero esta noche simulará *el propio sufrimiento*; hasta ahora cometió sacrilegios, superpoblado de falsos ídolos, pero esta noche se representará *a sí mismo como obra*; hasta ahora el poeta ha revelado al actor y el actor al espectador, pero esta noche todos se han convertido en un único pueblo; solo en esta estupenda noche, revuelta, ejemplo, magia, desato la carcajada suprema; que nuestro Dios de la alianza y de la casa sea… el comediante (Moreno-Levy, 1919, pp. 55-56) [cursivas en el original].

Más adelante, sigue el "yo":

> *Antes de la instauración del teatro esencial, todos sus elementos actuales deben haber sido destruidos, pieza a pieza, sin dejar restos, hasta el fundamento original.* Condenación de todo el aparataje escénico. Restauración del caos. Si al final del diálogo ya solo quedan [seres] destruidos, es decir, si ya no queda ningún actor, ni poeta ni espectador, entonces puede surgir nuevamente del estado primigenio *el nacimiento del teatro*, puede desarrollarse la apariencia perfecta (Moreno-Levy, 1919, pp. 56-57) [cursivas en el original].

Recordando el incidente en otro fragmento inédito de su autobiografía, Moreno comenta que después de 1911 su trabajo con teatro se limitó al teatro con los niños, y que "la guerra puso fin a esa actividad". Afirma, además, que hasta 1921 no estuvo directamente involucrado con actividades teatrales, pero que "la experiencia en el teatro en 1911 estaba a menudo en mi mente" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 10).

***

Lo que sigue marca el inicio oficial de la historia psicodramática, según cuenta el propio Moreno en la primera sección de su libro *Psicodrama,* dedicada a "la cuna" del método:

> El psicodrama nació el 1.º de abril de 1921, entre las 19 y las 22 horas.
>
> El locus nascendi [lugar de nacimiento] de la primera sesión psicodramática oficial fue la "Komoedien Haus", un teatro dramático en Viena. Yo no tenía ni equipo de actores ni pieza. Me presenté esa noche solo, sin ninguna preparación, ante un público de más de mil personas. Cuando se levantó el telón el escenario estaba vacío, a excepción de un sillón afelpado rojo, de marco dorado y respaldo alto, como el trono de un rey. En el asiento del sillón había una corona dorada. El público se componía, aparte de una mayoría de curiosos y agitadores, de representantes de estados europeos y extranjeros, de organizaciones religiosas, políticas y culturales (Moreno, 1977a, p. 1).

Reflexionando sobre el evento, Moreno confiesa: "Cuando recuerdo el hecho me asombra mi propia audacia", explicando que se trató de "un intento de tratar y curar al público de una enfermedad, un síndrome cultural patológico que los participantes compartían". Su visión sobre el problema era la de que "la Viena de la posguerra bullía en rebelión", y que el país "no tenía gobierno estable, ni emperador, ni rey, ni líder". Además, agrega, "como Alemania, Rusia, los Estados Unidos, y en verdad, todo el mundo habitado, también Austria estaba inquieta, en busca de una nueva alma" (Moreno, 1961b, p. 21).

Tanto Beller como Yates corroboran lo que afirma Moreno sobre la situación del país y de su capital en ese período. Según Beller, a pesar de los esfuerzos de las nuevas autoridades austríacas para restablecer la "normalidad", hasta mismo "la restauración básica de una moneda sólida requería recursos que faltaban". Con eso, afirma, "la política austríaca a principio de los veinte estaba dominada por la lucha para controlar la inflación y restaurar la credibilidad del Estado". De hecho, Beller informa que no fue sino en octubre de 1922 que los Aliados acordaron "un largo préstamo para financiar la reforma monetaria", con la condición de que Austria "permaneciera independiente, y no se aliara a Alemania" (Beller, 2011, pp. 207-208).

El profesor Yates, por su lado, comenta que "ni siquiera la propia Viena estaba inmune a la especulación", informando sobre un artículo publicado por el periódico de Berlín *Die Zukunft* [El Futuro], que defendía la separación de la capital austríaca de la "Austria alemana", y su transformación, bajo la Liga de las Naciones Unidas, en "ciudad-estado republicano internacional". Yates entiende que el efecto cumulativo de las incertidumbres que se siguieron a la desintegración de la monarquía no debe ser subestimado, o sea, que "una generación cuyo sentido de identidad individual había sido durante mucho tiempo inseguro ahora se enfrentaba a una crisis de identidad nacional", ya que – afirma – la integridad misma de Austria estaba bajo ataque "desde el norte, el sur, el este y el oeste" (Yates, 1992, p. 178).

Además, añade Yates, "lo que es menos conocido fuera de Austria es que las propias fronteras de la república no se resolvieron definitivamente hasta 1922" (Yates, 1992, p. 176). Ocurre que, complementa Beller, "la presión hacia la *Anschluss* [anexión] permanecía alta, con plebiscitos no oficiales en el Tirol y en Salzburgo, ambos emitiendo votos casi unánimes a favor de la unión con Alemania en la primavera de 1921" (Beller, 2011, p. 207).

Es precisamente en ese momento que Moreno hacía su primer psicodrama público. En su tesis de maestría sobre *Jakob Levy Moreno – Die Wiener Zeit* [JLM – el período vienés], la psicóloga austríaca Anna Theresia Briburg afirma que fue el periodista austríaco Karl Kraus quien "inspiró a Moreno para una representación, con su epílogo 'La última noche' (de la obra teatral 'Los últimos días de la humanidad')". Según ella, Moreno, sin embargo, "rechazó la intención de mostrar el ambiente apocalíptico". Briburg comenta también que, efectivamente, hubo un anuncio en el *Volkszeitung* [Diario del Pueblo] del 1 de abril de 1921 informando que "El teatro bufonesco del señor del mundo de Jakob Levy será representado por primera vez hoy, viernes, a las 10 horas, en el Teatro de comedias" (Briburg, 2011, p. 58).

El propio Moreno cuenta que, "hablando psicodrámaticamente, yo tenía un elenco y tenía una obra. El público era mi elenco, las personas del público eran como mil dramaturgos inconscientes." En cuanto a la obra, "era la trama en la que ellos se vieron arrojados por los acontecimientos históricos, y en la que cada uno desempeñaba un papel real". Refiriéndose al evento 25 años después en *Psicodrama*, Moreno explica que su objetivo era, "como diríamos hoy, obtener el sociodrama 'in status nascendi' [en estado naciente] y analizar el producto" (Moreno, 1961b, p. 22).

Eso implica reconocer, como veremos con más detalles en el capítulo 16, la distinción que él mismo hace, en *Psicomúsica y Sociodrama,* entre el enfoque psicodramático – cuando se trata de "problemas 'privados', por más grande que sea el número de individuos que puedan constituir el público" – y el procedimiento sociodramático – cuando "se trata a los individuos como representantes colectivos de roles de la comunidad" (Moreno, 1977b, p. 159).

En todo caso, lo que queda claro, en el evento de abril de 1921, es la prioridad histórica que el creador del método atribuye a los problemas sociales, ya que su primera sesión oficial fue en realidad un "sociopsicodrama" o, como él mismo lo sintetiza, un sociodrama. A propósito, su comentario sobre la secuencia de la escena es bastante auto explicativo:

> El tema natural de la trama era la búsqueda de un nuevo orden de cosas, someter a prueba a todos los que en el público aspiraran al liderazgo, y quizás hallar un salvador. Cada uno según su rol, políticos, ministros, escritores, soldados, médicos y abogados, todos fueron invitados por mí a subir al escenario, sentarse en el trono y actuar como un rey, sin preparación y delante de un público desprevenido. El público era el jurado. Pero seguramente fue una prueba muy difícil; nadie la pasó. Cuando el espectáculo llegó a su fin nadie fue hallado digno de ser rey, y el mundo permaneció sin líder. La prensa vienesa de la mañana siguiente se mostró muy preocupada por el incidente (Moreno, 1961b, p. 22).

Lo que Moreno no comenta en *Psicodrama*, pero sí en su autobiografía, es que:

> Nuestra crítica más favorable estuvo en el *Wiener Mittagszeitung* [Periódico Matutino Vienés]de 02 de abril de 1921: "El dramaturgo se presenta a la audiencia como el bufón del rey que está en busca del Rey del Mundo, del rey que no puede ser elegido, sino que debe ser reconocido porque existe como una idea y tiene su verdadero hábitat en el corazón de la humanidad. La presentación fue recibida por el público con aplausos irónicos que, a veces, perjudicaron la producción. Pero también hubo algunas personas que pertenecen al grupo de Werfel [compañero de Moreno] y que defendieron fuertemente el misterioso poeta. (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 12).

El rol de bufón no habrá sido escogido por Moreno al azar. A propósito, al principio de su narrativa sobre el evento en *Psicodrama*, él mismo menciona en nota de pie de página la referencia a '"Der Koenigsroman' ['La novela del rey'], y más específicamente, el capítulo 'Das Narrentheater des Koenigsnarren' ['El teatro bufo del bufón del rey']", publicado anónimamente en 1923 (Moreno, 1961b, p. 21). El original alemán de su novela nunca llegó a ser propiamente traducido, pero la lectura de partes del mero capítulo aporta nuevos elementos pertinentes sobre las ideas de su creador.

Connotando las amplitudes de público aspiradas por el autor, su texto habla, por ejemplo, de un cartel "rojo, negro, verde, amarillo, gris, azul" arrojado, "como pan aún caliente, a todas las esquinas de Moscú", así como a una "América con millones de servilletas", y a "las calles de Berlín sin dejar baches" (Anónimo, 1923a, p. 138). Y lo que se lee en el afiche revela puntos que ya habían estado presentes, en parte, en el evento de 1921:

> *Teatro de comedias* / El teatro bufo del bufón del rey. / La noche del primero de abril, en mis botas de rey, con mi barba de rey y bajo mi sombrero de rey, llegaré al teatro de comedias junto con mi compañía mundialmente famosa, al público teatral en su conjunto. I. Acto del rey / Pausa del rey, durante la cual el rey es buscado enérgicamente en el teatro. / II. Acto de la reina / Pausa de la reina, durante la cual la reina es buscada enérgicamente en el teatro. / III. La maldición del bufón del rey / Final, hasta que yo haya encontrado al rey o a la reina en el teatro (p. 139).

Por su lado, la conocida enciclopedia *Britannica* informa que bufón es "un actor cómico cuya locura o imbecilidad, real o fingida, hizo de él una fuente de diversión y le dio licencia para abusar y burlarse incluso del más exaltado de sus mecenas" (Fool [bufón], 2016).

A propósito, como solía hacer con sus textos, Moreno retoma parte de las ideas desarrolladas en el original alemán de *La novela del rey* para producir, ya en inglés, otra pieza literaria que sigue entre los materiales inéditos archivados en la biblioteca de Harvard. Se trata de *The King of the Hippies* or *The Cosmic Man* [El rey de los hippies o El hombre cósmico], donde aparece también un capítulo sobre "El teatro terapéutico del bufón del rey". En él, el autor introduce el texto en la primera persona: "Estoy desesperado, listo para hacer un viaje a la irrealidad del teatro. Abro un teatro de psicodrama. En el medio del escenario pongo mi trono dorado de rey" (Moreno, s. f.a, p. 119).

Enseguida, Moreno describe en términos algo distintos la situación inicial de abril de 1921, ("No tengo elenco de actores ni pieza. Estoy parado solo, completamente desprevenido"), alterando también el cálculo de público, significativamente, para "más de dos mil personas" (p. 119). Además, agrega el autor,

> El director de teatro se encuentra en medio de la sala con sus zapatos rojos. Él lucha contra el ruido del otro mundo que se acerca para ser puesto en escena, en contra de los dichos y contradicciones que están girando alrededor en el público, goteando hacia él desde las cavidades del cerebro de muchos de los espectadores, llenos de temor en cuanto a si el cortejo fúnebre del mundo cansado comenzará pronto. Su dirección es tan llena de contradicciones que nadie toma su asiento. Todos permanecen de pie, moviendo simultáneamente sus pies y sus labios con ruido, la mirada fija en una misma parte del trono para que no se pierda ni un ápice de su última desaparición (p. 121).

Más adelante, en el mismo texto inédito, Moreno incluye otros puntos fundamentales para la comprensión de su método psicodramático, al escribir que:

> Aquí, esta noche en esta etapa, el mundo se pondrá a prueba y perecerá si lo merece. Pero la ilusión del teatro tiene su ley. Le encanta el momento, la devoción sin fe y la belleza sin dolor. La imaginación lo ha llamado a rendir cuentas.
>
> Ahora, de inmediato, la ilusión del teatro comenzará. Pero para ser sincero, yo mismo no sé exactamente lo que va a comenzar. Depende de usted. De usted yo espero tanto o tan poco como usted espera de mí (p. 122).

Por un lado, se trata de concentrarse en el momento, en el *aquí y ahora*. Por otro, el director no impone ni contenido ni rumbo, sino que depende de lo que el otro proponga. En su crítica al "viejo teatro", el autor apunta sus principales características, o sea, tanto "la esclavitud del tiempo como "la esclavitud del espacio" y "la esclavitud de la unidad", con la consecuente

"escisión del espíritu viviente en tres papeles fijos; poeta, actor, público, su espacio de trabajo asignado en el cerebro, en el escenario y en el salón" (p. 123).

Además, exponiendo su posición contraria frente a eso, declara:

> Yo, sin embargo, no deseo el teatro de la buena memoria, de la amenidad circular, del auto-olvido. La idea del puro teatro exige tiempo único, espacio único, unidad única, el creador. En lugar de la vieja división en tres, allí está nuestra unidad. Ya no hay más poetas, actores y espectadores. Cada uno mismo es poeta, actor y espectador (p. 123).

Y como conclusión a su experiencia en el *Komödienhaus* en aquel 1.º de abril – curiosamente el "día de los inocentes" también en Austria, – Moreno comenta en su autobiografía que con eso ha perdido muchos amigos, pero que registró "calmamente 'Nemo propheta in sui [*sic*] patria'" [Nadie es profeta en su tierra] y siguió haciendo sesiones públicas "en países europeos y, más tarde, en los Estados Unidos" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 12).

***

Del punto de vista cronológico, la experiencia de Moreno como médico en las cercanías de Viena precede sus vivencias teatrales de la posguerra. Sin embargo, en su autobiografía él mismo prefiere dejar para el capítulo siguiente el tiempo que pasó en Vöslau, "uno de los más importantes períodos de mi vida" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 1), y por lo tanto aquí también se trata de aplicar su método y seguir al protagonista. Él comenta que "al mismo tiempo que mis libros eran publicados yo estaba involucrado con la creación del *Stegreiftheater*, el teatro de la espontaneidad, en Viena" (p. 8), informando que el grupo solía encontrarse en el café Museum.

Sea dicho de paso, en su *Viena – fin del imperio*, el historiador Valverde cuenta que "el tremendo aumento de la población, incluso para la clase media, gravitaba sobre los espacios físicos de la vida intelectual, dando una función especial a los cafés, sobre todo para los literatos, pero también para la vida del espíritu en general" (Valverde, 1990, p. 96). Steven Beller llega a citar, en su *Vienna and the Jews*, un dicho vienés según el cual "el judío pertenece al café", expresando "la impresión de que la vida en el café como un centro de la cultura moderna estaba poblada principalmente por los judíos" (Beller, 1997, p. 41).

Por su lado, la autora de *Hitler's Vienna* comenta que "los cafés de Viena también cumplían una importante función social". Brigitte Hamann afirma que, "por el costo de un café pequeño con crema o una taza de café con leche, (…) y luego tantos vasos gratis de agua como uno quisiera, uno podía sentarse allí durante horas, encontrando a amigos, jugando al ajedrez o leyendo el periódico". Además, según lo que añade Hamann, "durante los helados inviernos vieneses, decenas de miles de personas, que podrían permanecer en los apartamentos superpoblados sólo durante la noche, buscaban un lugar para ir durante el día" (Hamann, 1999, pp. 139-140), y los cafés estaban entre los sitios preferidos.

Ese es un dato que Allan Janik y Stephen Toulmin también confirman, en su *Wittgenstein's Vienna* [La Viena de Wittgenstein]:

> Durante todo el siglo XIX y hasta la actualidad, Viena ha tenido una grave escasez de viviendas. Viviendas para la clase obrera vienesa siempre han sido insuficientes, tanto en calidad como en cantidad. Sus apartamentos eran lúgubres e imposibles de calentar adecuadamente, por lo que siempre ha sido una necesidad escapar de estas lúgubres y frías viviendas, y quedarse satisfechos con el calor y la alegría de los omnipresentes cafés. Una vez más, el encanto de los cafés era la otra cara de las duras realidades de

> la vida tal como la mayoría de los vieneses la conocían, y ambigüedades similares caracterizaron muchos aspectos de la vida vienesa (Janik y Toulmin, p. 34).

Moreno informa que "mientras todavía estaba en Mitterndorf, pasaba gran parte de mi tiempo libre en Viena en el café Museum y el café Herrenhof", y que "había una mesa reservada para nuestro círculo en el café Museum", refiriéndose tanto al grupo de amigos que trabajaron en el periódico *Daimon* – de que Moreno fue el editor – como al grupo del *Stegreiftheater.* Y como él mismo lo cuenta en su autobiografía, "después de más de un año de búsqueda, encontramos un lugar para el teatro en Maysedergasse, número 2. Era la planta alta de un edificio comercial no muy lejos de la Ópera de Viena", informa, agregando que "no podríamos haber tenido un lugar más conveniente o más central para el teatro" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 13).

En otro fragmento inédito de su autobiografía, Moreno trae todavía más elementos sobre su iniciativa teatral:

> Cuando por primera vez instalamos el teatro, estábamos decididos a que las demostraciones o actuaciones serían gratis para el público. Además, ninguno de los actores llevaba ningún dinero por sus servicios. Muchos de los participantes del *Stegreiftheater* pagaban cuotas como estudiantes, lo que ayudó a costear algunos de los gastos. Tuvimos mecenas que nos dieron dinero. (…)
>
> Era nuestra tarea central llevar a cabo una revolución en el teatro: cambiar todo el carácter del evento teatral. Queríamos eliminar el dramaturgo y la obra escrita. La clave para el *Stegreiftheater* era la participación del público, para que los actores y los espectadores se hiciesen uno. Y los actores/espectadores debían ser los únicos creadores involucrados. Todo debía ser improvisado: la obra, el tema, el acto, el conflicto, y la resolución del conflicto. *Stegreiftheater* no necesitaba muchos actores, es decir, actores profesionales, porque nuestro objetivo era la máxima participación del público. Los actores profesionales tomaban el papel de "yos auxiliares". Aunque el *Stegreiftheater* no fuese todavía psicodrama, utilizo la nomenclatura del psicodrama aquí para dar una aproximación sobre el funcionamiento del *Stegreiftheater* (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 14-15).

Sin mencionar fechas, Moreno reproduce también en su autobiografía un artículo publicado por "Robert Müller, un joven periodista checo" (p. 15) en el *Prague Presse*, un periódico en alemán que circuló entre "marzo de 1921 y 1939" (Prager Presse, 2016). Además de informar que "Dr. Moreno, el conocido escritor y psiquiatra, ha fundado un teatro de la improvisación para los intelectuales de Viena", Müller comenta también que "él publicó un libro del cual la prensa ya se ha ocupado suficientemente" y que "el teatro de la improvisación que logramos ver es todo lo contrario de la alta tensión intelectual aparente en el libro". Entrando en más detalles, describe el periodista:

> El teatro se llena de espectadores colocados en sillas que están dispuestas sin orden aparente. El escenario está separado del público por una cortina, y es una sala que contiene sólo las propiedades más esenciales, sillas, mesas y armarios. Sugerencias que surgen del público o del director del teatro, en cuanto a la puesta en escena, se llevan a cabo a menudo.
>
> Los actores se dividen en dos grupos, los profesionales del viejo teatro, que son reconocibles por su actitud y voz, así como su rutina, y los improvisadores reales. Estos actores, a sugerencia del Dr. Moreno, producen los llamados estados improvisados. Un estado improvisado es una acción que se desarrolla lógicamente de un conjunto emocional dominante, celos, codicia, megalomanía. (…)
>
> Una conferencia de un minuto se lleva a cabo entre el director y los actores antes del comienzo de cada pieza. Cabe al llamado líder de los actores que estén realmente en el escenario encontrar el momento adecuado para la solución final de la obra antes de que caiga la cortina (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 15-16).

Además, el periodista expresa también su punto de vista comparativo con el abordaje psicoanalítico, sosteniendo que, en su opinión, "el teatro improvisado tiene una estrecha relación con la sinfonía de los símbolos del psicoanálisis, ya que es el reverso activista del psicoanálisis" (p. 17).

En otra parte inédita de su autobiografía, Moreno comenta también que "el teatro de la improvisación era mucho más que una aventura dramática":

> Creo que fuimos de los primeros en experimentar con "happenings" multimedios. Teníamos una orquesta improvisada que jugaba en todas las actuaciones. La música era tan espontánea como las piezas. Era su trabajo ayudar a crear el ambiente para las actuaciones y "caldear" los actores y los espectadores. (…) También teníamos un artista que hacía dibujos a medida que las dramatizaciones se llevaban a cabo. Los dibujos se hacían en carbón sobre una superficie lacada especialmente preparada, de modo que pudiesen ser borrados después. Hubo también un buen número de experiencias con efectos de luz. El técnico de iluminación debía funcionar tan espontáneamente como los músicos y actores, con el propósito de responder a y realzar todo lo que estaba pasando en el teatro. Los efectos de iluminación son todavía, siempre que sea posible, una parte importante del psicodrama, ya que son tan eficaces en evocar estados de ánimo y cristalizar sentimientos (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 21-22).

***

Veinticuatro años después de haber publicado anónimamente su libro *Das Stegreiftheater*, Moreno lanza en 1947, con su propio nombre, *The Theatre of Spontaneity* [El teatro de la espontaneidad] en Beacon, Nueva York, anunciando en el frontispicio que la obra había sido "traducida del alemán por el autor". Al comparar las dos publicaciones, sin embargo, es posible detectar una serie de diferencias que ayudan a entender mejor la evolución de sus ideas y conceptos, permitiendo una percepción más clara tanto del origen como del desarrollo de su método psicodramático.

Empezando por el título: en el original inglés, Moreno elije el término "espontaneidad", mientras que en alemán *Stegreif* remite más bien a "improvisación", conceptos próximos pero distintos. Como veremos más adelante, la teorización explícita sobre dos de sus conceptos básicos (creatividad y espontaneidad), él no la va a hacer sistemáticamente, por escrito, sino en en el artículo "Spontaneity Theory of Child Development" [Teoría de la Espontaneidad del Desarrollo del Niño], publicado inicialmente en 1944 en la revista *Sociometry*, en coautoría con Florence Bridge Moreno, su entonces esposa (Moreno y Moreno, 1944).

Como él mismo lo explica en el prefacio de la primera edición de *The Theatre of Spontaneity*, "debido a los muchos fraseos nuevos, difíciles incluso en el original, algunas partes tuvieron que ser reescritas" (p. 1). De hecho, los diversos cambios traducen sobre todo la evolución que tuvieron sus prácticas y reflexiones a lo largo de más de dos decenios. El prefacio mismo reconoce que "Das Stegreiftheater marca en la obra de Moreno el comienzo de un nuevo periodo", o sea, "la transición de sus escritos religiosos a los científicos" (p. 1). Lo más apropiado sería, como veremos, hablar de una transición a textos "predominantemente" científicos, ya que la dimensión religiosa continuó presente a lo largo de su vida, en varias de sus publicaciones.

En el original alemán *Das Stegreiftheater*, por ejemplo, la idea de *teometría* aparece ya en la primera frase del texto, en la cual su autor afirma, sin definir el concepto, que "por medio de una geometría de los lugares se determina el lugar de las figuras geométricas", y que "por medio de una teometría se determina el lugar verdadero de las ideas y objetos" (Anónimo, 1923, p. 7). En el texto inglés, Moreno no abandona el término, pero hace preceder la frase inicial por cuatro párrafos reescritos y ampliados (Moreno, 1947, p. 17).

Además, los tipos de teatro que el autor anónimo presentaba como "soluciones teométricas" son retomados por Moreno de manera algo distinta. Antes, el texto indicaba que "la tarea de encontrar el lugar del teatro tiene varias soluciones; se indicarán tres: teatro de conflicto – *theatre critique*, teatro de la improvisación – *theatre immediate* [*sic*], teatro de bendición –

theatre reciproque" (Anónimo, 1923, p. 9). Ya en el texto en inglés, el autor afirma que "la tarea de construir el lugar original del teatro es presentada en cuatro soluciones: el teatro de conflicto o teatro *critique*, el teatro de la espontaneidad o teatro *immediat* [*sic*], el teatro terapéutico o teatro *reciproque* [*sic*], y el teatro del creador" (Moreno, 1947, p. 19).

Más allá de los cambios de títulos en los distintos tipos de teatro, lo que parece ser más significativo es lo que ocurre en el anteriormente llamado "teatro de bendición", que traía también, en su interior, el "teatro del creador". En la nueva edición, Moreno mantiene prácticamente las mismas ideas del "teatro de bendición" bajo el título de "teatro terapéutico", pero abre una cuarta parte exclusivamente para el "teatro del creador", lo que demuestra la importancia que seguía dando a la "teometría" y a la inspiración religiosa de su proceso creativo (pp. 95-97).

En ese sentido, lo que hay de diferente entre el "teatro del creador" de las dos versiones es que, mientras en la de 1923 el personaje principal al inicio es "el ángel más bello", que "se precipita al suelo, exánime, soltándose de los brazos de sus amigos" (Anónimo, 1923, p. 79), la de 1947 trae ya en el primer acto, por ejemplo, un cambio de protagonista: "Jesús de Nazaret ha sido crucificado. Sus amigos están a espera de su resurrección" (Moreno, 1947, p. 95). En las dos versiones, sin embargo, el tema central sigue siendo el mismo: la creación del universo.

En cuanto al primer tipo, el "teatro de conflicto" – que anteriormente era definido como "un teatro a partir de dos teatros", o sea, "el teatro que procura erigir en arte el pasado y el que procura erigir en arte el momento" (Anónimo, 1923, pp. 11-12) – pasa por un cambio ligero de redacción, resultando "del choque entre el teatro sobre el escenario y el teatro público". Para Moreno, "el teatro en el escenario es un teatro del pasado; el teatro de la audiencia es el teatro de la espontaneidad" (Moreno, 1947, p. 23).

El segundo tipo, que pasa de "teatro de improvisación" a "teatro de la espontaneidad", es el más largo en los dos textos, y el que mayor número de cambios presenta, aunque la estructura continúe siendo la misma. En ambos, el autor empieza describiendo el escenario propuesto, una vez que "con la disolución de la oposición entre intérpretes y espectadores, todo el espacio interior se vuelve campo teatral". En la versión de 1923,

> Cada sector del suelo reacciona improvisando. En el medio, el trono de un rey, flota el escenario del que tiene potencia de actuación. No escondido hacia atrás, sino libre en dirección a todos los horizontes; no en las profundidades, sino arriba; no oculto detrás de los bastidores, sino indefenso, ubicado sobre la nada. Desde el escenario del medio del iniciador escalones ascendentes y descendentes que van en todas las direcciones conducen a los escenarios laterales, que, construidos en forma de terraza de adentro hacia afuera, cada vez más altos, reciben a los compañeros de reparto. Toda la comunidad está presente (Anónimo, 1923, p. 15).

Los elementos indicados arriba por el autor anónimo para la construcción del escenario serán la base de un diseño más simplificado que Moreno presentaría en la Feria Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales de Viena en 1924, en la cual el director Frederick Kiesler es por él acusado de plagio, como veremos después.

Según el biógrafo Marineau, en el diseño original se trataba de "un escenario redondo, con múltiples niveles, rodeado de rosetas pequeñas o escenarios literales" (Marineau, 1995, p. 117). Además, informa, en una descripción que se aplica más al futuro escenario de Beacon que al diseño vienés,

> Cada nivel representaba un paso psicológico diferente y un distinto nivel de compromiso: el primer nivel, frecuentemente un escenario lateral, se dedicaba al calentamiento, era un nivel de concepción; el segundo

> era el nivel de la elaboración y el crecimiento; el tercero, el nivel de compromiso total, término y acción; el cuarto nivel, luego representado por el nivel de la galería, se reservaba para la representación de mesías o héroes (p. 117).

En la edición de 1947, "el trono de un rey" desaparece del texto, y el dibujo original con las catorce rosetas es remplazado en la primera página del libro por el diseño presentado en la exposición internacional, ya bautizado por Moreno como el "modelo vienés". Enseguida, un capítulo que pasa a ser "Dramaturgia experimental" y no más "La escena experimental", el llamado "experimento" – que en la primera edición viene definido por ser "junto al autoanálisis, el único instrumento de la investigación en improvisación", vuelve ya como "el test de la espontaneidad" (Moreno, 1947, p. 37). Por otro lado, dos roles mencionados para la concretización de la escena experimental: (1) el *director de redacción*, que "recibe y administra las ideas", "ordena las variaciones conocidas de estas en la materia y presta oídos a nuevas composiciones"; y (2) el *director experimental*, que "reúne las indicaciones experimentales" y cuya "tarea es de tipo científico" (Anónimo, 1923, pp. 23-24) – ya no aparecen en la edición de 1947, con lo que Moreno simplifica el proceso. En lugar del título original "dirección experimental", Moreno introduce "dirección de producción", con un párrafo nuevo, en el cual afirma:

> Tres son las formas de drama para las que se presta un experimento basado en la filosofía del momento: el teatro de la espontaneidad en cuanto arte dramático del momento, el periódico dramatizado o viviente, y el teatro terapéutico, o teatro de catarsis (Moreno, 1947, p. 38).

A esta frase Moreno agrega una nota comentando que "esas formas fueron creadas y se practicaron durante los tres años de existencia del Stegreiftheater de Vienna (1922-1925)". Lo curioso es que en la edición de 1923 "el periódico dramatizado o viviente" no es mencionado en ningún momento. Sin embargo, una descripción sumaria de esa modalidad aparece en los archivos de Harvard; se trata de un texto inédito escrito en alemán, "Die lebendige Zeitung" [El periódico viviente]. En ese mismo archivo, aparece "Stegreiftheater", otro texto inédito de la misma época, siempre en alemán, en el cual el propio Moreno trata de dividir la experiencia en fases distintas:

> Primera fase (1908-1913): Obras en jardines y en lugares públicos. (…)
> Segunda fase (1918-1921): Teatro del conflicto, "El ocaso del mundo en el teatro" (Teatro de comedias de Viena, 1.º de abril de 1921).
> Tercera fase (1921-1923): La interpretación improvisada. Dialectos, cuentos maravillosos, bromas, juegos con el público.
> Cuarta fase (1923-1924): La revista actual. Breve producción de temas que ocupan a la opinión pública.
> Quinta fase (1924): El periódico dramatizado (Moreno, 1923, p. 6).

Según la referencia hecha en el texto, un informe sobre "el periódico dramatizado" habrá sido publicado aparte, "como suplemento I", preparado "para el festival de teatro de la ciudad de Viena en septiembre de 1924" (p. 6). Además, en ese artículo corto, Moreno describe resumidamente la modalidad:

> Es la síntesis de teatro y periódico, lo que la hace esencialmente diferente de la costumbre medieval rusa de un periódico oral y hablado. Este consiste en una sucesión de discursos y conferencias de artículos con contenido actual. El periódico dramatizado no es entonces una recitación, sino la interpretación de la vida misma. Los acontecimientos se dramatizan. A cada día un informe dramatizado, en lugar de un informe periodístico (p. 12).

Otro concepto que aparece inicialmente en *Das Stegreiftheater* como "comunicación medial" (o "comprensión medial") va a ser posteriormente uno de los más importantes para la comprensión de la teoría de Moreno, luego llamado *tele* en la primera edición de su *Who Shall Survive?*, en 1934. En el texto anónimo de 1923, el autor argumenta que mientras en el teatro

antiguo, o sea, "en la escena histórica bastan cinco sentidos", en el teatro de la improvisación se "desarrolla un sexto sentido: la sensibilidad oculta". Y explica:

> Progresivamente, una compañía bien entrenada debe poder prescindir de una gran parte de los medios de comunicación. Hay intérpretes que están conectados entre sí a través de una correspondencia secreta. Tienen una suerte de percepción refinada para los procesos internos mutuos, un ademán basta y a menudo ni siquiera necesitan verse el uno al otro. Son recíprocamente clarividentes. Tienen un alma de comunicación. (…) Cuanto más educado está este sentido, en circunstancias por lo demás iguales, mayor es la aptitud de improvisación (Anónimo, 1923, p. 57).

De hecho, en la primera edición de *The Theatre of Spontaneity*, Moreno comenta que "en los escritos recientes sobre psicodrama se ha vulgarizado la denominación de *tele* para referirse a este fenómeno, el factor que opera y determina la acción interpersonal", agregando que "una 'telepsicología' engloba el factor *tele* inmediato y a distancia, sensorial y extrasensorial" (Moreno, 1947, p. 68).

Por otro lado, en la nueva edición de 1973 – utilizada como base para la versión castellana – siempre en la sección dedicada al "teatro de la espontaneidad", y después de retomar la idea anteriormente formulada de que el experimento (o prueba) "no presupone todo el bagaje teórico y práctico del teatro tal como hoy se lo conoce", sino que "comienza como si el teatro legítimo nunca hubiera existido", Moreno agrega otra frase nueva, que sintetiza claramente su expectativa en cuanto al reconocimiento de su experiencia:

> Por sus métodos de acción, el futuro historiador de la psicología tal vez deberá considerar al laboratorio *Stegreif* de los años 1921-1924 [*sic*], como el acontecimiento más importante después de Fechner y Wundt, en lo que se refiere al examen de la conducta (Moreno, 1977, p. 73).

Al final de su libro *The Theatre of Spontaneity*, Moreno introduce la nota I, "Algunos datos sobre las relaciones entre el psicodrama y el teatro", que, por su importancia para el alcance de uno de los principales objetivos de esta tesis – situar la concepción del psicodrama a partir de los relatos de Moreno, tanto de carácter social como estético, sobre todo en las áreas del teatro experimental y de la literatura, es decir, fuera del marco terapéutico – vale la pena reproducir, por lo menos en su parte inicial:

> El teatro psicodramático se origina en el teatro de la espontaneidad, que en su nacimiento no tenía nada que ver con la terapia. Fue el comienzo de un nuevo arte del teatro y del drama, un "arte del momento", como se lo denominó. Pasó por dos períodos; el primero fue un teatro espontáneo infantil, en el año 1911, que se desarrolló [en gran parte] en los parques de Viena, y también en una casa de la calle Káiser Josef. Elizabeth Bergner, que por entonces tenía diez u once años, era una de las estrellas. El segundo período, de 1922 a 1925, está asociado con el *Stegreiftheater,* en la Maysedergasse junto a la Opera, un teatro espontaneo para adultos. Primero funcionó como teatro de drama espontáneo, (…) pero siempre tuvo que ver con la higiene mental y con el valor educacional del aprendizaje de la espontaneidad, y paulatinamente se convirtió en un teatro terapéutico (Moreno, 1947, p. 99; Moreno, 1977, p. 165).

A propósito, Theresia Briburg ofrece otro dato que ilustra bien la relación entre la experiencia de Moreno y el mundo de las artes. Ella informa que el joven médico alquiló "un espacio en la Maysedergasse 2 (distrito I), que era utilizado por la VBKÖ", o sea, la *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* [Asociación de Artistas Plásticos de Austria], agregando que "allí cabían entre 50 y 75 personas" (Briburg, 2011, p. 59).

Sobre la transición progresiva del teatro de la improvisación – y su componente estético-experimental – hacia el teatro terapéutico, habrá que esperar el caso de "Bárbara y George", además de los avances de Moreno como médico de cabecera en las cercanías de Viena, objeto del próximo capítulo.

***

Por último, es importante subrayar dos puntos clave para la comprensión del papel de Moreno en la construcción de su método psicodramático en ese período: el rol de bufón elegido para el evento inaugural del 1.º de abril de 1921 y el concepto mismo de *Stegreiftheater*.

En cuanto al primero, el director de teatro y dramaturgo ruso Nicolay Evreinoff (1879-1953) nos ayuda a entender tanto los trazos básicos del rol como su perspectiva histórica. En su libro *The Theatre in Life* [El teatro en la vida], al presentar ya en 1927 tres sugerencias para piezas de su repertorio de un "teatro para uno mismo", Evreinoff observa:

> Espero que usted esté de acuerdo conmigo en que la gorra del tonto, asumida voluntariamente por su portador, no es necesariamente un tocado ignominioso. Añada a esto el sinnúmero de casos históricos cuando, en lugar de seguir el consejo absurdo de sus ministros, monarcas siguieron, a la innegable ventaja de sus súbditos, a los sabios consejos de bufones, y usted va definitivamente llegar a la conclusión de que es más que injusto considerar la bufonería un subtipo de la idiotez. Muy al contrario: Rabelais probablemente tenía razón cuando hizo su inmortal Pantagruel afirmar que "los tontos a menudo nos enseñan la verdadera sabiduría" (Evreinoff, 2013, p. 274).

Además, presupone Evreinoff, el lector entiende que "hay bufones y 'bufones', tontos *voluntarios* y tontos *involuntarios*, hombres sabios que juegan al idiota e idiotas que juegan al sabio" (p. 274). De manera sintética, el dramaturgo ruso evoca también el rol histórico del bufón desde la figura de Tersites, personaje descrito por el griego Homero como aquel "que se atrevió a burlarse incluso del omnipotente Agamenón", y que Evreinoff considera "el primer bufón de la historia de la humanidad" (p. 272).

Evreinoff comenta también que, "por extraño que pueda parecer, la bufonería se había aliado de una manera conmovedoramente seria a la religión", informando que numerosas efigies de bufones "adornaban las iglesias medievales de Francia, Inglaterra (Cornualles), etc.", y que en Alemania el "día de los inocentes"– justamente el escogido por Moreno para su evento en el *Komödienhaus* – "se celebraba en las catedrales con gran pompa y solemnidad" (pp. 272-273).

Al asumir el rol de bufón en la noche del 1.º de abril de 1921, por lo tanto, Moreno se inscribía en una tradición europea multisecular, aunque su gesto haya sido considerado provocador e incómodo por parte de muchos de los presentes y por la prensa vienesa.

En cuanto al concepto de *Stegreiftheater*, se trata también de algo tradicional en la cultura europea y, más específicamente, austríaca. El sitio web *Austria Forum*, por ejemplo, creado por el Ministerio Austríaco de Educación, Ciencia y Cultura, define el término como "teatro improvisado, casi sin preparación", con personajes y secuencia de escenas predefinidas, pero "con los diálogos dejados al ingenio del actor (comparar con *Commedia del arte*)". Según ese sitio, el *Stegreiftheater* existe en Viena desde el siglo XVI, se practicaba en escenarios de madera en las plazas de los mercados, y desde el siglo XXIII en el centro de los escenarios estaba la figura del bufón (Stegreiftheater, 2016).

A propósito, los resultados de una investigación más amplia sobre los antecedentes del fenómeno psicológico de la improvisación con sus dimensiones socioculturales pueden ser encontrados en el anexo 1, "De los griegos a los modernos: la improvisación antes de Moreno" (pp. 251-266).

10. Médico de pueblo, "el que juega a ser Dios" y el teatro terapéutico

Ubicada a unos cuarenta kilómetros al sur de Viena, la pequeña ciudad balnearia de Bad Vöslau fue el escenario principal del Dr. J. Moreno Levý [*sic*], de 1918 a 1925. Después de actuar por dos meses como oficial de salud pública de la vecina Kottingbrunn, Moreno cuenta que decidió aceptar la invitación del alcalde de Vöslau, Franz Pexa, que encontró por casualidad al salir caminando "para tomar un poco de aire fresco y conocer la campiña" (Moreno, 1974, capítulo 7, p. 4). En "Vöslau", el capítulo más largo de su texto autobiográfico, comenta:

> Era la primera vez en la historia de Vöslau que un trabajador se había convertido en alcalde. Todos los otros alcaldes habían sido gente de medios, banqueros, hombres de negocios, abogados, y así sucesivamente. Pexa quería hacer algo para la clase obrera y estaba orgulloso de haber encontrado a un médico para los trabajadores (p. 5).

Como lo explica Moreno, era costumbre en Bad Vöslau que el oficial de salud fuese también nombrado médico de *Kamgarn Spinnerei*, una grande fábrica textil local: "La ciudad suministraba la vivienda, y la fábrica un salario. Así que yo estaba bien cuidado" (Moreno, 1974, capítulo 7, pp. 5-6). Además, comenta él, "muchas cosas extraordinarias" le ocurrieron en Vöslau, lo que explica por qué se convirtió en "doctor del pueblo":

> Yo fui hasta el extremo más alejado con la idea de anonimato. No tenía ninguna placa en mi puerta, ni tampoco impresos en blanco para las prescripciones, aunque esto tuvo algunas consecuencias problemáticas para mí más tarde. No le dije a nadie mi nombre. (…)
>
> Yo tenía una idea fija, de que no era justo recibir dinero de los pacientes, por lo que nunca acepté ninguno, de los que venían a verme en privado. Eso, creo, explicaba mi popularidad. Yo tenía más pacientes de lo que podía tratar. La gente venía de todos los pueblos alrededor de Vöslau, incluso desde lejos: campesinos, hombres, mujeres, niños. Cuando venían, no llegaban con las manos vacías. Traían huevos y gallinas y gansos, y, de vez en cuando, un cerdo. Traían todo tipo de regalos (p. 6).

En cuanto al anonimato, Moreno comenta que no funcionó como había planeado:

> Me convertí en el "Wunderdoktor". Naturalmente, los otros médicos alrededor se pusieron celosos e inquietos. Difundieron el cuento de que yo no era un médico de verdad. Era un charlatán. Pero la Universidad de Viena reconoció de inmediato que yo había recibido mi título en febrero de 1917. Si hubiese planeado llegar a ser famoso no podría haber ideado un esquema mejor, así que el episodio terminó en paradoja: cuanto más me aferraba al anonimato, más ampliamente conocido me hacía (p. 24).

Durante ese período de siete años, que él mismo considera "uno de los más importantes" de su vida, Moreno vivió constantemente entre Bad Vöslau y Viena. Lo que hacía en el pueblo repercutía sin duda en lo que producía en la capital, y así fue con lo que él llamó de "teatro recíproco", desarrollado "al mismo tiempo que el Stegreiftheater estaba tomando forma". En otro fragmento inédito, Moreno explica con más detalles la experiencia:

> Esto ha combinado intención religiosa y terapéutica. La casa privada era ahora el teatro. El primer modelo de Teatro Reciproque [*sic*] fue el encuentro nocturno, que tenía lugar en la Casa del Encuentro, antes de la Primera Guerra Mundial. Allí nos reuníamos cada noche para compartir los acontecimientos, las preocupaciones, los problemas del día. Nuestras reuniones también tenían un carácter lúdico. Tenían en general el espíritu de un ritual religioso, pero uno que era revitalizante para sus participantes. Nuestro "teatro de la vida cotidiana" tenía un poder de transformar vidas y renovar los participantes de una manera que nunca había experimentado antes (capítulo 6, p. 22).

Aportando más información sobre lo que pudo hacer como médico en esa modalidad diferente de trabajo terapéutico, Moreno comenta que "en Vöslau había personas con problemas graves", dando el ejemplo de "un grupo que sufría de un dolor tan profundo – lo llamamos depresión hoy – que no podían manejar sus sentimientos o sus vidas" (p. 23). Frente a eso, describe,

> les sugerí que tratáramos de superar el problema como un grupo, como una comunidad. Esto significaba que toda la comunidad en torno a los enfermos debía movilizarse como parte de la terapia. Como la gente de Vöslau confiaba en mí, aceptaron participar en esta radical desviación de la medicina y de la psiquiatría ortodoxas.
>
> En el Teatro Recíproco todos en la comunidad eran actores. Cada uno estaba involucrado con todos los demás, los espíritus, los estados de ánimo, los cuerpos. La casa en la que una familia vive la protege de los forasteros. Tantas cosas suceden en una casa, pero ¿cómo puede uno salvarse de todas las mentiras, del chisme, del dolor y de la locura de su familia? A través del teatro las familias actuaban. Del mismo modo que una vez actuaron sus dramas por necesidad, ahora actuaban con conocimiento autoconsciente. A través del dominio de su ser, obtenido al volver a actuar sus vidas, podrían renacer. Cada segunda actuación, de esa manera, era una liberación de la primera. El primer evento pudo haber traído dolor y sufrimiento, pero el segundo, la liberación a través de la risa.
>
> Los espectadores, los demás miembros de la comunidad, se reunían en el espacio abierto alrededor de la casa, en la calle, o en el jardín. Ellos también lograban una liberación al participar en el drama jugado ante ellos. Cuando el Teatro Recíproco se vuelve parte de la vida de la comunidad, adquiere la fuerza de un ritual religioso, un ritual de curación (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 23-24).

De hecho, la experiencia vivida en Bad Vöslau se transforma posteriormente en la "tercera solución teométrica", que en 1923 el autor va a llamar "teatro de bendición – theatre reciproque", en su *Das Stegreiftheater* (Anónimo, 1923, p. 74). Para él, el teatro común "no conoce el pudor: se alza en un sitio público", mientras que el escenario del teatro recíproco "es la vivienda privada", donde "la peregrinación de las series de sensaciones, sentimientos y pensamientos podría efectuarse como en sueños, sin resistencia". Sin embargo, escribe, "cuando dos se encuentran en la resistencia", el resultado de "tal situación es el conflicto". Eso es lo que hace "de los solitarios habitantes de la casa una comunidad". Y detalla:

> Aquí surge el teatro más profundo, porque el tesoro secreto se resiste con la mayor vehemencia al contacto. Es lo enteramente privado, la primera casa misma, la casa natal y la casa en la que se muere, la casa de las referencias personales, que se convierte en tablas para la actuación y en bastidor. El proscenio lo constituyen la puerta ancha, la cornisa de la ventana y los balcones; al frente, la calle y el jardín son el espacio para los espectadores. En el teatro dogmático no son libres ni el momento ni el lugar. En el teatro de improvisación el momento es presente; el lugar, derivado. En la obra de bendición el lugar es original, al igual que el instante; el tiempo verdadero y el espacio verdadero coinciden (pp. 74-75).

Buscando explicar el sentido de la actuación, el autor afirma que, en ese tipo de teatro, "esta pasión delirante, este desenvolverse de la vida en la apariencia, no opera como camino de sufrimiento". Al contrario, sostiene, "cada verdadera segunda vez es la liberación de la primera".

> Liberación es una denominación idealizante, puesto que la repetición íntegra vuelve risible a su objeto. Uno gana para su propia vida, para todo lo que ha hecho y hace, el aspecto del creador, el sentimiento de la verdadera libertad, la libertad de su naturaleza. La primera vez provoca risa por medio de la segunda vez. En apariencia, la segunda vez también se dice, se come, se bebe, se engendra, se duerme, se vela, se escribe, se debate, se lucha, se conquista, se pierde, se muere. Sin embargo, ese mismo dolor ya no opera como dolor sobre los actores y espectadores. (…) Cada configuración a partir del ser es abolida por sí misma en la apariencia, y ser y apariencia se derrumban en una misma risa (pp. 75-76).

Siempre según el autor anónimo, se trata ahí "del último teatro". Mientras el teatro de la improvisación era "el desencadenamiento de la apariencia", argumenta, en el teatro recíproco "esta apariencia es el desencadenamiento de la vida". Tratando de explicar que "el teatro del final no es el retorno eterno de lo mismo por necesidad férrea, sino lo contrario de eso, *el retorno autogenerado del propio yo*", el autor de *Stegreiftheater* recurre a la figura de Prometeo, que "*no se desencadenó para superarse a sí mismo o para matarse*". Al contrario, escribe, "*él se engendra a si mismo nuevamente y demuestra a través de la apariencia que su existencia encadenada ha sido la acción de su propia voluntad* "(p. 76) [cursivas en el original].

Al compararse el texto anónimo de 1923 con el firmado por Moreno en 1947, es interesante notar que, aunque las ideas principales en la sección correspondiente se mantengan, la expresión "teatro recíproco", por un lado, es remplazada por "teatro terapéutico". Por otro, el último párrafo de la sección recibió nueva redacción, dando finalmente lugar al *psicodrama* como tal, y pasando a leerse como sigue:

> El teatro final no es el eterno retorno de las mismas cosas por eterna necesidad (Nietzsche), sino precisamente lo opuesto. *Es el retorno de sí mismo producido y creado por uno mismo. Prometeo se ha aferrado a las cadenas, pero no para vencer ni para destruirse. Él, como el creador, se manifiesta nuevamente a sí mismo y demuestra por medio del psicodrama que, si está en cadenas, lo está por su propia y libre decisión* (Moreno, 1947, p. 92) [cursivas en el original].

Por lo que cuenta Moreno en su autobiografía, el teatro recíproco siguió practicándose como modalidad específica de psicodrama también en los Estados Unidos:

> El Teatro Recíproco continúa. En nuestro Instituto en Beacon el proceso a través del cual pasan nuestros estudiantes es muy parecido al Teatro Recíproco. Los estudiantes forman una pequeña comunidad. Tienen sesiones en las que vuelven a actuar sus vidas y comparten su ser. Luego se reúnen para las comidas y las demás actividades habituales de una comunidad o de una familia.
>
> En el teatro convencional ni el momento ni el espacio son libres. En el *Stegreiftheater* el momento es libre, pero el espacio no lo es. En el Teatro Recíproco el espacio y el tiempo, ambos son libres. Yo también me sentí liberado por el Teatro Recíproco (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 24).

***

Durante el período en que Moreno siguió como médico de cabecera en Bad Vöslau, su biógrafo principal informa que, "alrededor de 1921, tuvo un paciente que sería un instrumento útil para su estudio de la salud mental". Marineau comenta que muchos años más tarde Moreno consideraría al paciente "un punto clave en su carrera y en su ulterior decisión de transformarse en psicoterapeuta" (Marineau, 1995, p. 100). Como veremos en otro fragmento autobiográfico inédito, sin embargo, se trata de algo más que eso:

> Un hombre saltó por la puerta abierta en mi oficina. Lo reconocí al instante. Era un conde de Baviera que me había anunciado muchas veces que iba a venir a verme, normalmente por telegrama. Pero nunca había llegado. Más tarde me enteré de que no venir, cuando él había anunciado que venía, era parte de su enfermedad. (...) "Aquí estoy", dijo con una voz apenas audible, de manera fría y ofensiva. "No perdamos tiempo y vamos al grano. Estoy aquí porque quiero morir y soy incapaz de matarme. Soy un cobarde. Por eso quiero contratarlo para ayudarme a morir". Se sentó y respiró hondo. Nunca me miraba. Bajó la mirada hacia el suelo, secándose el sudor de la cara con un pañuelo sucio. "Sé que usted es el único hombre que tiene el valor de hacer una cosa así. El dinero no es un inconveniente. Voy a pagar lo que quiera." (...)
>
> Como no respondí, continuó. "Puede que no sepa quién soy, y, por lo tanto, debo presentarme. Soy el último descendiente de una de las familias más antiguas de Europa. Mi padre murió hace dos años. Él me dejó una fortuna increíble. Es inútil para mí. Ahora me gustaría escribir mi último testamento. Deme papel y tinta. Voy a hacer de usted mi heredero. Si me mata esta noche, usted puede ir a mis abogados mañana y reclamar toda la herencia." Comenzó a escribir en un trozo de papel recuperado de mi escritorio. (...)
>
> "Soy médico", le dije, "con licencia para ayudar a la gente a ponerse bien, a vivir. No tengo licencia para matar." "Tonterías", dijo, echando mi argumento; "un hombre como usted puede comparecer ante la Corte Suprema de la tierra y demostrar que se trató de un acto de caridad. Usted se convierte en un héroe. Nunca podría hacer mejor obra. Cada minuto cuenta. Hágalo rápidamente." (…)
>
> Le pregunté como quería pasar sus últimas horas. "Quiero comer", dijo. "No he comido bien durante semanas." Nos pidió un filete grande y una botella de vino que él se tragó. Con sólo verlo comer era como tomar parte en un espectáculo emocionante. Sus ojos estaban ahora muy abiertos, y el brillo febril aún en su rostro. Se echó el cuchillo y el tenedor a un lado y comió con los dedos. De repente se levantó de un salto. "Estoy listo", dijo. A continuación, comenzó a hablar. Un flujo incesante de cuentos

de su vida pasada salió. Puso especial énfasis en la historia de "casi no haber nacido". "Soy un 'fallado', pero no me gustaría perder de estar presente en mi muerte por nada en el mundo. Déjeme morir y ayúdeme a verme mientras estoy muriendo", dijo en tono de broma. Estábamos de vuelta en mi oficina. La mesa de operaciones estaba preparada. La enfermera estaba allí. Él se quitó la ropa. "¿Qué va a hacer?", preguntó.

"Le daremos una inyección. Va a estar muerto en media hora." "Oh, eso es demasiado rápido", me contestó. "Quiero morir lentamente. Quiero pasar poco a poco a la muerte. No me gustan las cosas repentinas. No me gusta la idea de una muerte súbita." "El paciente siempre tiene la razón", le contesté. ¿Cuánto tiempo desea que dure su muerte?"

"Que sea un día o dos. Me gustaría disfrutar de eso. He esperado treinta y cinco años por este momento. Deme una oportunidad." Le dimos una inyección para hacerlo dormir. Cuando se despertó por la mañana se comió un desayuno enorme. Inmediatamente después de comer empezó a trabajar en su muerte otra vez. Así que tuvimos un psicodrama del conde moribundo, mi enfermera y yo jugando las partes de yos auxiliares. En las pausas entre un experimento con la muerte y otro, teníamos intensos debates sobre las diversas formas de suicidio. El conde, con su curiosidad despierta, comenzó a hacer investigaciones sobre los méritos de una forma de suicidio en oposición a otra. "Con su ayuda", me dijo, "voy a intentar cualquier cosa para encontrar la mejor manera. *Esto es lo que necesito, un compañero con quien pueda actuar todo y que vaya a compartirlo conmigo* [cursivas en el original]. ¡Vamos!

Por varios meses hemos experimentado la horca, el ahogamiento, saltar de grandes alturas, tomar venenos, caer de altas ventanas. Se convirtió en un experto en escapar de la muerte por un pelo. Por fin, un día, se hartó de moribundo, en todas sus variedades gloriosas, y se despidió. La muerte no vale la pena.

El conde fue mi primer paciente residencial, tratado por medio del psicodrama (Moreno, 1974, capítulo 7, pp. 46-50).

Los términos que Moreno utiliza para la descripción del proceso no son los de la época, ya que sus escritos del período europeo no traen en ningún momento explícitamente ni "psicodrama" ni "yos auxiliares", pero se trata del relato de la primera experiencia completa del método psicodramático utilizado por Moreno con fines clínicos. A propósito, en su tesis de maestría *Morenos Wirken in Bad Vöslau von 1918 – 1925* [El trabajo de Moreno en Bad Vöslau de 1918 a 1925], la psicóloga austríaca Helga Wildhaber confirma que el médico "implementó pues aquí por primera vez un tratamiento psicodramático y descubrió al hacerlo el valor de la representación de una imaginación", agregando que "esta estaba a punto de convertirse en una parte esencial de su método futuro" (Wildhaber, 2006, p. 81).

***

Moreno no la nombra en ese fragmento de texto, pero Marineau lo comenta: durante el tratamiento, "Marianne actuaba como lo que luego se llamó en psicodrama el *yo auxiliar*" (Marineau, 1995, p. 101). Según la descripción del médico, Marianne Lörnitzo era "muy rubia", "muy dueña de sí misma, pero, al mismo tiempo, influenciable". Tenía "sus dieciocho, diecinueve años" y era maestra de escuela (Moreno, 1974, capítulo 7, p. 12).

Moreno cuenta que, llegando a Bad Vöslau, lo que "realmente quería era una mujer que se pusiera al día con mis fantásticas ideas utópicas, que me amara tanto física como espiritualmente, una Musa" (p. 9). En otro fragmento autobiográfico inédito, él nombra a "Dante [Alighieri] con su Beatriz, a [Torquato] Tasso con su princesa [Leonora], y a [Francesco] Petrarca con su Laura", entre los "muchos hombres extraordinarios, aunque no quiera compararme con ellos", a la búsqueda de mujeres que pudieran cumplir dos funciones al mismo tiempo: "ser la amante de un hombre y ser la amante de un *Godplayer* ['el que juega a Dios']." O sea, por un lado, tener hijos y, por otro, ayudar a "producir niños de una especie diferente: pinturas, esculturas, poemas, libros, invenciones". A esas mujeres, agrega, se les daba el nombre de *Musa*, "la diosa o la potestad reconocida como la fuente de inspiración para el poeta", admitiendo sin embargo que quizás estas se quedaban "confundidas, al jugar ellas mismas dos roles" (p. 10).

A tal punto valora Moreno a su rol de *Godplayer* que él menciona su madre, Pauline, "la primera mujer con quien más cerca estuve", como la persona que "intentó, sin éxito", luchar en contra de ese papel, con la idea de "hacerme normal":

> Hasta el momento de su muerte a la edad de ochenta y cuatro años, ella nunca se rindió. (…) A menudo pensé que su lucha para combatir mis demonios me hizo ser un *Godplayer* más confirmado. Ella, en su tumba, estaría muy sorprendida al oír mi interpretación de sus cuidados maternos. Es difícil describir un personaje tan extraño, paradójico como yo, que tan a menudo ha creado confusión en la vida de otros con el fin de cumplir con mis propias ambiciones (p. 11).

Tratando de explicar sus relaciones con Marianne, él comenta que ella "tenía un lado aventurero en su naturaleza", y que sus fantasías eran fácilmente estimuladas por todo lo que yo quería hacer en aquel tiempo", o sea, "vivir una vida utópica, ser un médico utópico, escribir un libro acerca de Dios, y ser un *Godplayer*", algo que "solamente ella y yo sabíamos" (p. 14). A propósito, lo que Moreno describe como relación entre él y su musa lo va a extender como una percepción más general:

> Creo que puede ser mejor expresada como una relación basada en la fe mutua. Las personas que están vinculadas entre sí por actos de fe no están ligadas por cualquier promesa o esperanza de que lo que han construido juntos perdurará para siempre. Tal es la encarnación de la devoción máxima: uno sabe intuitivamente que puede depender del otro, que la vida y la muerte no pueden obstaculizar la existencia de esa devoción. Ella existe y existirá siempre y cuando las dos personas duren, ya sea que permanezcan juntas o no (p. 17).

Marineau observa que la presencia de Marianne ayudó Moreno "a retomar los ideales de su juventud", y que los años siguientes "fueron muy productivos" (Marineau, 1995, p. 94). Lo que Moreno comenta en su autobiografía es que "la fiebre mesiánica me agarró justo después de la guerra", añadiendo:

> Fue en Vöslau que mi megalomanía existencial maduró y vino a la fruición. La idea de que el mundo en general necesita un médico con más urgencia que la persona más enferma en Vöslau hervía a fuego lento en mi cabeza mientras yo avanzaba con el trabajo diario de médico rural. (…) Funcionario de salud de un distrito densamente poblado, me sentía como el exponente en miniatura de la Deidad terapéutica que daba una base tangible para mi existencia terrenal (Moreno, 1974, capítulo 7, pp. 19-20).

Además de estar viviendo en Bad Vöslau su sueño de "ser un médico rural y vivir en los espacios abiertos, en un centro desde el cual pudiera mover el mundo con mis ideas", Moreno revela que "la casa en la colina en Maithal [Valle de Mayo] se convirtió en la primera casa con la que me identifiqué", desde "la casa casi mítica en el Danubio de mi primera infancia" (p. 20), en Bucarest. O sea, en términos psicodramáticos, estaba montado un escenario más para otra de sus creaciones.

> De pronto me sentí renacido, comencé a oír voces, no como las que oye un paciente mental, sino como alguien que percibe que está oyendo una voz que llega a todos los seres y que habla a todos los seres en el mismo lenguaje, un lenguaje que comprenden todos los hombres, dándonos esperanza, dándonos orientación, dando a nuestro cosmos dirección y significado. El universo no es solo una jungla o un haz de fuerzas salvajes. Básicamente, es una infinita creatividad. Y esta infinita creatividad, la cual es cierta en todos los niveles de la existencia, ya sea en lo físico o lo social o lo biológico, ya sea en nuestra galaxia o en otras galaxias lejos de nosotros, ya sea en el pasado o en el presente o en el futuro, nos pone juntos. Todos estamos obligados entre nosotros por la responsabilidad de todas las cosas. No hay responsabilidad parcial, limitada. Y nuestra responsabilidad nos convierte, automáticamente, en co-creadores del mundo. Empecé a sentir que *yo soy* [cursivas en el original]. Y empecé a sentir que soy el Padre y soy responsable. (...) Incluso si soy incapaz de hacer algo, de eliminar las causas del sufrimiento o de hacer cualquier cosa, ahora tengo el enlace operativo con el mundo entero. Todo pertenece a mí y yo pertenezco a todo el mundo. Responsabilidad es el lazo que compartimos y nos lleva al cosmos: la responsabilidad por el

> futuro del mundo, una responsabilidad que no siempre mira hacia atrás, sino hacia adelante. Y así vi el cosmos como una empresa enorme, miles de millones de partículas, manos invisibles, brazos abiertos, uno a tocar al otro, todos capaces, a través de la responsabilidad, de ser Dioses (pp.58-59).

Dicho de paso, ese nivel de consciencia cósmica manifiesto en Bad Vöslau es un componente fundamental para la comprensión del pensamiento de Moreno a lo largo de su vida y obra, más allá de los aspectos técnicos que él va a utilizar para el desarrollo de su método psicodramático. En cuanto a la escena de la creación del libro, Moreno cuenta que:

> Fue en este estado de total inspiración que corrí hacia la casa del Valle de Mayo. Lo único que escuchaba era una voz, palabras, palabras, viniendo, yendo por mi cabeza. No tuve la paciencia para sentarme y anotarlas todas. Cogí un lápiz rojo tras otro, fui a la habitación superior de la casa, cerca de la torre, y me puse a escribir todas las palabras en las paredes (pp. 59-60).

Marineau afirma haber sido 1920 el año en el cual "volvió a dominarlo una fiebre mesiánica, que se expresó en un libro llamado: *Las palabras del padre* (Marineau, 1995, p. 95). De hecho, ese es el título de la edición revisada y ampliada, que Moreno publicó en Beacon 21 años después, *The Words of the Father*, con prefacio y comentarios firmados por él (Anónimo, 1941). El libro anónimo publicado en 1922, en Postdam, Alemania, por la editorial Gustav Kiepenheuer, lleva el título *Das Testament des Vaters* [El testamento del Padre]. Dos años antes, con ese mismo título – informa Marineau – salía un "largo poema que Moreno publicó en el *Die Gefährten* [Los compañeros]" (Marineau, 1995, p. 97), revista antes llamada *Daimon*, y luego *Die Neue Daimon*, de la cual Moreno fue editor.

Lo que es importante retener sobre ese primer libro anónimo producido por Moreno es lo que, en el prefacio escrito en Estados Unidos, él comenta sobre los conceptos empleados en la obra, empezando por el de *Padre*: "que no se debe tomar en el sentido humano", sino con "una connotación de coidentidad con paternidad total en el universo", y que a pesar de la connotación masculina, "no debe sugerir que Dios tiene la figura de varón, puesto que las palabras 'madre', 'progenitor[a]' o cualquiera otra equivalente podrían haber sido usadas" (Anónimo, 1976, p. 183). Sobre el concepto de "voz", observa que "puede ser oída ahora – en el presente", que "se experimenta en momentos de extraordinaria lucidez como relámpagos de intuición" (p. 184), y que "se hace sentir en momentos de creatividad atrevida, en actos creativos que parecen sobrepasar cualquier origen personal, humano, y en momentos de amor". A eso agrega Moreno que "ninguna racionalización basada en descubrimientos científicos, físicos o psicológicos puede dar cuenta exacta de esas experiencias" (p. 185).

Según Marineau, "Moreno admite que desde niño escuchaba voces", y que al compartir su "secreto" con Marianne, "descubrió que ella podría comprenderlo" (Marineau, 1995, p. 94). De hecho, lo que observa John Casson en su ya mencionado libro sobre dramaterapia y psicodrama con personas que escuchan voces, es que se trata de una experiencia humana "antigua y generalizada". Según Casson, basado en una serie de estudios recientes realizados por autores holandeses y británicos, oír voces es una experiencia "compartida por muchas personas 'normales' – aproximadamente 2-3 por ciento de la población según Romme (2001) y 4-5 por ciento según Tien (1991) – solo el 1 por ciento recibe servicios psiquiátricos". Casson cita lo que establece Romme, en su artículo "Breaking down social taboos" [Rompiendo tabúes sociales], como la diferencia entre pacientes y no pacientes que escuchan voces: "los que nunca se convirtieron en pacientes aceptaron sus voces y las utilizaron como consejeras", mientras que "en los pacientes las voces no son aceptadas sino vistas como malas mensajeras" (Casson, 2004, pp. 14-15).

Entre los "líderes religiosos, creativos y políticos" que escuchaban voces, Casson menciona "Schumann, Swedenborg, Mahatma Gandhi, Martin Luther King y Simone de Beauvoir", además de "los fundadores del psicoanálisis (Freud), de la psicología analítica (Jung) y de la psicoterapia de grupo y del psicodrama (Moreno)", como ejemplos de "dirección inspiradora", para mostrar aspectos positivos "que no deben ser reducidos a la patología". Sin embargo, reconoce, "hasta hace poco se consideraba la experiencia de escuchar voces como probablemente patológica, de hecho, como un 'síntoma de primer rango' de la esquizofrenia" (pp. 7-8).

En el caso de Moreno y de *Das Testament des Vaters*, su biógrafo considera que "colocándolo en su propio contexto, puede haber sido la mejor forma que Moreno encontró para transmitir su mensaje, lo que no excluye una perdida temporaria de 'límites'". Marineau opina también que él seguía el ejemplo de Swedenborg, permitiendo "hablar a sus 'voces' interiores en un intento de unir religión y ciencia" (Marineau, 1995, p. 99). Efectivamente, informa la *Britannica*, el científico, filósofo, y teólogo sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772) "escribió copiosamente interpretando las Escrituras como la palabra inmediata de Dios" (Emmanuel Swedenborg, 2016). Además, agrega Marineau, "más tarde, al desarrollar su filosofía en Estados Unidos, Moreno insistiría en la importancia de esta tarea revolucionaria de integrar religión y ciencia" (Marineau, 1995, p. 99).

Lo que es cierto es que la experiencia de las voces en el Valle de Mayo es un marco histórico tan profundo en la vida y la obra de Moreno que dos años antes de su muerte, en su artículo "The Religion of God-Father" [La religión de Dios-Padre], Moreno vuelve a ese período con detalles:

> Y escribí y escribí y escribí esa mañana, hasta que caí exhausto en el suelo. Durante semanas y meses nadie supo de las palabras que había escrito en esa pared. Y yo no pensé que eran mis palabras. Sentí que pasaban por mí, que pasan por cada hombre con algunas modificaciones aquí y allá, tal vez. Pero, en principio, esas palabras y esa experiencia las comparto con todos (Moreno, 1972a, p. 203).

En ese artículo, su último trabajo escrito – a excepción de la autobiografía –, Moreno informa también que "alrededor de 1920 el período de compromiso religioso total llegó a su fin", y que "después de 1920 empecé cada vez más a convertirme en una persona diferente" (p. 204).

***

En la literatura psicodramática, el caso siguiente vino a ser conocido como el de "Bárbara y George". El nombre de George corresponde fielmente al del joven poeta vienés Georg Kulka, pero 'Bárbara' es el pseudónimo de Anna Höllering, integrante del grupo *Stegreiftheater* en Viena. En su primer volumen de *Psicodrama*, Moreno ya había hecho una descripción del proceso, pero parece más apropiado reproducir integralmente la versión inédita contada por él en su autobiografía:

> Una experiencia que tuve con una joven pareja involucrada con el *Stegreiftheater* ayudó a encontrar el camino al teatro terapéutico. Bárbara era una hermosa joven actriz que fue muy popular entre el público porque desempeñaba papeles ingenuos, que encarnaban el ideal alemán de feminidad a nuestros espectadores. Se casó con un poeta y dramaturgo que era colaborador frecuente de *Daimon*. George se unió al círculo *Stegreiftheater* después que *Daimon* dejó de publicarse. El matrimonio de Bárbara no tuvo efecto sobre su trabajo en el Stegreiftheater. George se había casado con Bárbara contra los deseos de su padre sobreprotector y rico. El padre culpaba a Bárbara por lo que él pensaba ser la corrupción de la inocencia de su hijo.
>
> Un día George vino a mí desesperado. Al final, me dijo: "ese dulce, angelical ser que todos ustedes admiran, actúa como una criatura endemoniada cuando está sola conmigo. Habla el lenguaje más abusivo y, cuando me enojo con ella, como lo hice ayer por la noche, me golpea con los puños."

> "Espere", le dije, "venga al teatro como de costumbre esta noche. Voy a intentar un remedio." Cuando Bárbara llegó al teatro esa noche, lista para jugar más roles de madonna, la detuve. "Mira, Bárbara, usted ha hecho maravillosamente hasta ahora, pero me temo que se esté estancando. La gente quiere verla en roles en los que se puede retratar la crudeza de la naturaleza humana, roles que son más mundanos de los que por lo general usted asume, roles que muestren la vulgaridad y la estupidez, la realidad cínica de personas que han sido llevadas al extremo, no sólo a las personas como son, pero peores de lo que son las personas cuando se meten en circunstancias inusuales. ¿Quiere probarlo?"
>
> Bárbara respondió con entusiasmo: "Sí, me alegro que lo haya mencionado. He sentido, hace bastante tiempo, que debía estar dando a nuestro público una nueva experiencia. Pero, ¿cree que puedo hacerlo?"
>
> "Tengo confianza en usted", contesté. "Acaba de llegar la noticia de una chica en Ottakring (un barrio marginal de Viena) que fue atacada y asesinada por un desconocido cuando estaba en la calle procurando hombres. El hombre sigue en libertad. La policía lo está buscando. Usted es la prostituta. Aquí (señalé a Richard, otro actor en nuestra compañía) está el Apache. Preparen la escena." Se improvisó una calle en el escenario, un café, dos luces. Bárbara avanzó. Su marido estaba en su asiento habitual en la primera fila. Estaba bastante emocionado y expectante. Richard, como Apache, salió del café con Bárbara y la siguió. Tuvieron un enfrentamiento que se convirtió rápidamente en una acalorada discusión. Era sobre dinero. De repente Bárbara cambió su forma de una manera totalmente inesperada. Maldecía como un carretero, golpeó el hombre y le pateó la pierna repetidamente. Vi George mitad fuera de su asiento. Ansiosamente levantó su brazo hacia mí como para hacerme detener la producción. El Apache se puso salvaje y comenzó a perseguir a Bárbara. Agarró un cuchillo postizo de su bolsillo y continuó su persecución. A medida que rodeaban el escenario, se acercaba cada vez más a ella. Bárbara representaba tan bien su papel que el público creyó que iba a ser muerta. Se levantaron y gritaron, "¡Basta! ¡Basta!" Pero el apache no detuvo la escena hasta que Bárbara fuese debidamente "asesinada".
>
> Después que se hizo el drama Bárbara estaba exuberantemente alegre. Abrazó a George y se fueron a la casa en éxtasis. A partir de entonces continuó actuando roles similares. Jugó a criadas, solteronas solitarias, esposas vengativas, novias rencorosas, camareras y compañeras de gánsteres. George me daba informes diarios sobre su vida en común. "Bueno", me dijo, después de unas cuantas actuaciones, "algo le está pasando. Ella todavía tiene algunos arrebatos de mal genio en la casa, pero estos han perdido su intensidad. Están más cortos, y a veces incluso ella sonríe en medio de una rabieta. Y, como lo hizo ayer, se acuerda de escenas similares a las que jugó en el teatro. Entonces se ríe, y yo me río con ella porque también me acuerdo. Los dos nos reímos. A veces se echa a reír antes de que tenga un ataque, anticipando lo que sucederá. Ella calienta su temperamento, al final, pero le falta el calor de costumbre." Bárbara había experimentado una catarsis que vino del humor a la risa. Seguí del mismo modo con Bárbara y George, pero procuré asignar roles a ella tan cuidadosamente como he podido, tratando de que los papeles se ajustaran a sus necesidades y a las de George también. Después de las sesiones en el teatro iba a hablar con los dos, analizando sus producciones y reacciones (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 26-29).

Para Paul Hare y June Rabson Hare, autores de una breve biografía sobre Moreno, las sesiones con Bárbara y George "ilustran el uso temprano de las técnicas psicodramáticas". A eso añaden que, "en años posteriores, Moreno se refirió a las reuniones como psicodrama" (Hare y Hare, 1996, p. 14). Efectivamente, en el primer volumen de *Psicodrama*, Moreno comenta sobre una "cuarta cuna" del método: "después del juego de Dios" a los cuatro años, "de la revolución en los jardines" con los niños en Viena, y "de la Komoedien-Haus" el 1.º de abril de 1921, vino el Teatro de la improvisación, que "en una noche elusiva se convirtió en Teatro Terapéutico". En ese texto, observa:

> Algunos meses más tarde, Bárbara y George se sentaron a solas conmigo en el teatro. Habían encontrado a sí mismos y uno al otro de nuevo. Analicé el desarrollo de su psicodrama, sesión tras sesión, y les conté la historia de su curación (Moreno, 1961b, p. 26).

A propósito, en su tesis doctoral *The Theatre of Truth – Psychodrama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influences of Jacob Levy Moreno* [El teatro de la verdad - psicodrama, espontaneidad e improvisación: Las teorías teatrales e influencias de Jacob Levy Moreno] Eberhard Scheiffele considera que "cambios profundos pueden venir de la experiencia sin análisis". Según él, los estudiantes a menudo informan que "la curación profunda ha ocurrido a partir del estudio y la práctica de ciertas escuelas de actuación". Para

Scheiffele, los alumnos nunca trabajaron conscientemente sobre cualquier tema y tampoco hubo análisis. Lo que sí ocurrió fue que "tuvieron ciertas experiencias en el escenario que luego dieron lugar a cambios en sus vidas".

Scheiffele afirma que esta fue de hecho "la forma en que Moreno primero consiguió sus ideas para el psicodrama en su Teatro de la Espontaneidad en 1922 en Viena", subrayando la importancia del "caso Bárbara", "frecuentemente citado por Moreno y sus seguidores", como una "cuna" del método psicodramático (Scheiffele, 1995, p. 102).

En cuanto a la transición del teatro de la improvisación hacia el teatro terapéutico, Moreno argumenta que en ese último "era más fácil abogar por el cien por ciento de espontaneidad", explicando:

> Las imperfecciones estéticas de un actor en el escenario no podían ser perdonadas por su público, pero las imperfecciones e incongruencias que un enfermo mental muestra en el escenario del psicodrama no sólo son más fácilmente toleradas, sino esperadas, y, a menudo, calurosamente bienvenidas. Los actores se convirtieron en verdaderos "yos auxiliares" con la llegada del teatro terapéutico. Ellos también, en su función terapéutica, eran aceptados en la desnudez de su talento natural, sin el perfeccionismo prestado del teatro (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 26).

Siempre en la parte inédita de su autobiografía, Moreno comenta que "docenas de tales relaciones terapéuticas surgieron del escenario del *Stegreiftheater*", agregando:

> Así, mi método terapéutico se desarrolló a partir de las relaciones reales de trabajo con la gente, a diferencia de la relación terapeuta-paciente tradicional que Freud y sus seguidores institucionalizaron. Es decir, la idea de que el terapeuta debe ser tan distante de su paciente que su paciente se proyectará sus problemas sobre el terapeuta, buscando el tipo de relación de fantasía que causó los problemas del paciente en el primer lugar. Freud denominó este proceso la "neurosis de transferencia", y exhortó a sus seguidores en contra de enredarse con el paciente en lo que llamó de "contratransferencia" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 32).

Por todos los datos presentados, resulta evidente que el camino hacia el teatro terapéutico recorrido por Moreno pasó por el teatro de la improvisación, en el cual sus intenciones eran más bien experimentales y exploratorias. Antes de él, sin embargo, varias iniciativas con fines terapéuticos habían sido históricamente documentadas, tanto en el ámbito de la dramaturgia como en el de la medicina. Es lo que se puede constatar en el anexo 2, "Curarse actuando: el teatro terapéutico antes de Moreno" (pp. 267-282).

11. Cambio radical de escenario: la transición hacia el Nuevo Mundo

Para Jacob Moreno-Levy, el cambio de continente comienza por un sueño raro, según lo que él cuenta en otro fragmento inédito de su autobiografía:

> Me vi a mí mismo conduciendo un automóvil a través de la avenida de una gran ciudad. Años después, me pareció que la avenida en mi sueño se parecía mucho a la Quinta Avenida de la ciudad de Nueva York. Había rascacielos en ambos lados de la calle y grandes altavoces conectados en cada ventana. Muchos automóviles – intenté contarlos, pero no supe cuántos había – conducían en largas colas. El tráfico estaba muy apretado; cada coche tenía un altavoz en lugar de un claxon. Cuando un conductor tocaba su claxon, un anuncio hablado salía en lugar del estruendo habitual de la bocina de un coche. Escuché: "El transatlántico de pasajeros más rápido de los Estados Unidos es el *Mauretania*." Lo raro era que estos, y sonidos similares, se repetían automáticamente, como grabaciones (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 1).

Moreno comenta también que ningún otro evento lo influenció tanto, a lo largo de su vida, "desde que intenté jugar a Dios a la edad de cuatro años, como el extraño sueño que tuve en la primavera de 1922" (p. 3). A propósito, Marineau también informa que, "durante todo ese período", Moreno estuvo trabajando "en una máquina reproductora de sonido, con Franz, el hermano de Marianne". Según el biógrafo, Moreno no tenía ni los conocimientos ni las habilidades técnicas necesarias, "pero Franz Lörnitzo era un genio de la ingeniería y, después de arduo trabajo, consiguió producir esa máquina" (Marineau, 1995, p. 123). Lo que observa Moreno es:

> Tras la investigación, nos enteramos de que los discos de grabación en acero eran una idea novedosa. La única cosa que había sido probada en el pasado, de naturaleza similar, fue el sistema de grabación de un ingeniero danés, [Valdemar] Poulsen. Entendí los principios de la física que lo envolvían – leyes de Faraday – pero Franz, el joven ingeniero de Vöslau, tenía la experiencia técnica para traducir la física y el sueño en una realidad que funcionase (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 3).

Antes que el proyecto resultara, sin embargo, otros factores estaban contribuyendo para que Moreno tomara la decisión de emigrar. Ya tratado anteriormente, el antisemitismo seguía su curso, en un país dividido básicamente – según Steven Beller – "en dos campos políticos, los socialdemócratas y los sociales cristianos, con el nacionalsocialismo alemán constituyendo su propio puesto de avanzada, algo más pequeño". Había también, sobre todo en la capital, – comenta el historiador – una burguesía liberal que era en gran medida judía, "afrontando un crecimiento masivo del sentimiento antisemita desde la fase final de la guerra". Con eso, afirma, los judíos eran culpados por todo, "desde el bolchevismo a 'la puñalada por la espalda', la corrupción económica, la propia modernidad", y la presencia de refugiados judíos de Galicia en Viena durante la guerra ha ayudado a que ese sentimiento se exacerbara todavía más. "Aun cuando la mayoría de los refugiados se había ido después de 1918, casi todo el mundo, incluso a veces los socialdemócratas, siguieron echando la culpa de los males de Austria sobre 'los judíos'", agrega Beller (2011, p. 209).

Acerca de la vida de Moreno en Bad Vöslau, Marineau afirma por ejemplo que los burgueses de la pequeña ciudad "encontraban muy perturbador a este joven médico cuyos aliados naturales eran los trabajadores, especialmente los comunistas", comentando que "su judaísmo agravaba la situación". El biógrafo menciona también un incidente ocurrido con Marianne y Moreno, que esperaban el tren en la estación de la vecina ciudad de Baden, "cuando un grupo de jóvenes los rodeó. Uno de ellos se acercó a Moreno y con desdén le espetó: 'judío'". En la secuencia, comenta Marineau, aunque "Moreno se consideraba ciudadano del mundo, una persona cósmica", en aquel momento "sólo sintió una intensa identificación con su herencia

judía. Después de derribar a su oponente, lo miró a los ojos y también a la multitud. Nadie lo desafió" (Marineau, 1995, p. 100).

Desafortunadamente, no se trató de un incidente aislado. El propio Moreno lo relata:

> Por momentos nos parecía que nuestras vidas estaban amenazadas. Uno podía ver y oír a grupos de estudiantes nacionalistas caminando por el valle en el transcurso de la noche. Gritaban a nosotros y vociferaban insultos difamatorios. A menudo se presentaban delante de nuestra puerta y cantaban canciones nacionalistas, mirando hacia las ventanas iluminadas, con la esperanza de provocarnos a actuar en contra de ellos. A veces escuchábamos disparos en el valle, y el aire se llenaba de pánico. Llegó un punto en que Marianne tenía miedo de caminar por el valle, incluso durante el día (Moreno, 1974, capítulo 7, p. 38).

***

Otro incidente, ocurrido "alrededor de 1920", y que Moreno va a considerar como un "grande e importante episodio" en su vida, ilustra bien tanto el ambiente de la época como la capacidad provocadora de nuestro protagonista. Según él, la escena con el cura pasa un domingo por la mañana, cuando la católica Marianne y Moreno se proponen "escuchar su sermón sobre el amor". Acercándose a la iglesia, ven al predicador en una esquina, acompañado de varios de sus feligreses, y Moreno empieza a hablar con él, haciéndole una serie de preguntas sobre sus relaciones personales y cuestionando su coherencia entre el sermón previsto y su práctica:

> ¿Ya ha iluminado y salvado usted a sus propios padre y madre? ¿Ha probado su sermón sobre ellos? ¿En el pueblo más cercano a usted, hasta en el mendigo más humilde llamando a su puerta? No, no, lo leo en sus ojos: usted no ha hecho nada, o sólo vagamente, o al menos, no ha ingresado en la situación con la seriedad completa requerida por la autoridad religiosa. (…)
>
> El predicador respondió: "No me di cuenta de nada, quizás porque estaba demasiado involucrado con mi objetivo. Pero siempre he pensado de esta manera: 'Mantenga tu sermón para ti mismo, hasta que estés en el lugar donde él se debe dar.' Siempre he pensado que el poder de una verdad crece con la duración de mantenerla en silencio."
>
> A lo que yo contesté: "Oh, usted es un profeta confundido, señor. Permanecer en silencio frente a una emergencia que requiere su ayuda no se puede admitir sin una exención especial. Mejor confesemos al Dios del Amor, que es, según usted, su autoridad final. ¿Acaso no le ha ocurrido, todos los días que usted ha pasado por sus vecinos, qué Él reza en sus oídos, 'Oiga, oiga, ¿por qué todavía espera con su amor que Yo le había dado?' Escuche, Dios no es amor. *Dios es un amante*. ¡La verdadera manera de actuar es tan lógica y tan obvia!" (…)
>
> "Hace una hora usted dejó su casa y comenzó a venir aquí. Cuando salió a la calle, el portero le hizo una reverencia. Cuando se acercó a la segunda esquina de la manzana, un niño pequeño le suplicó para limpiar sus zapatos. A su izquierda, un caballo cojo y cansado tiraba un carro. A su derecha, había un viejo amigo estirando el brazo para tocarlo. Pero usted siguió adelante. ¿O su sermón ha hecho algo?"
>
> "Nada." (…)
>
> "¿No empezó usted siguiendo el Hombre que quería enseñar el amor? Ese Hombre tenía el amor dentro de él, sin lugar a dudas (…), hasta que un día quiso convencerse a sí mismo si realmente lo tenía o no. ¿Qué piensa usted? Con el fin de poner su amor a prueba, ¿habría él ordenado a la gente en un lugar lejano, lo más lejos posible de él? ¡Oh, el amor de ese hombre amaba la proximidad!"
>
> ¿Cree usted que, en ese gran y profundo deseo de ayudar, se hubiera encontrado el tiempo para preparar y escribir un sermón cuidadosamente, o para hacer preparaciones largas y complicadas, o incluso balbucear una breve oración con el fin de fortalecer a sí mismo? ¡Oh, el amor de ese hombre amaba la velocidad! Oh, no, señor, y usted lo sabe tan bien como yo, el significado del amante y de su decisión está en el momento del amor. (…) Diga, si supiera *ahora* que había *alguien* aquí, fuera de la iglesia, necesitando muchísimo su sermón, y que ese alguien podría ser *yo*, ¿aun así no lo daría a él, a mí, de inmediato, a la vez?
>
> "Lo haría, lo haría, lo haría." El predicador comenzó su sermón en la calle. El encuentro fue sólo un caldeamiento. La gente se quedó fuera en vez de entrar en la iglesia. Otros salieron de la iglesia para escuchar (Moreno, 1974, capítulo 7, pp. 40-43) [cursivas en el original].

A partir de entonces, según Moreno, clérigos, rabinos, sacerdotes y ministros de Bad Vöslau pasaron a verlo unánimemente como "un enemigo de Dios, o el fabricante de un nuevo Dios", considerándolo peor que los comunistas, ya que estos "intentan controlar la política, pero no interfieren en la religión". Él menciona las críticas violentas y las presiones para que renunciara al puesto de oficial de salud, y comenta haber sido "desafiado por todos lados por los comunistas, los nacionalistas, los religiosos, la gente regular e irregular". Mirando hacia atrás decenios después, Moreno considera que el drama de Vöslau, "que en realidad debería ser llamado psicodrama de Vöslau, fue uno de los muchos precursores desapercibidos de la revolución nazi" (Moreno, 1974, capítulo 7, p. 44).

El incidente con el predicador permite también que se observe en Moreno, por otro lado, algo parecido a lo que él y su entonces esposa Florence Bridge Moreno van a formular posteriormente como concepto, en el artículo "Spontaneity Theory of Child Development" [Teoría de la Espontaneidad del Desarrollo del Niño], publicado inicialmente en la revista *Sociometry* (Moreno y Moreno, 1944, p. 108), y luego, dos años después, en el primer volumen de su libro *Psychodrama*. O sea, se trataría del *síndrome del hambre de actos,* en el cual la voluntad de actuar del niño "es tan grande que él usa toda su energía para esto" (Moreno, 1977a, p. 66).

Otro concepto de interés, implícitamente empleado en el encuentro con el predicador, es el de *axiodrama*. Moreno lo va a formular teóricamente muchos años después, ya en los Estados Unidos, como se puede verificar en la segunda edición de *Who Shall Survive?,* publicada en 1953. En su introducción de cien páginas, *Preludes of the Sociometric Movement* [Preludios del movimiento sociométrico], él retoma una serie de momentos históricos de su vida, incluyendo el evento de ese domingo en la calle. Después de comentar que "otros salieron de la iglesia para escuchar", Moreno agrega: "y ahora el 'axio'drama empieza", observando que "axiodrama trata de la activación de los valores religiosos, éticos y culturales en una forma espontáneo-dramática". Además, informa, "el 'contenido' original del psicodrama fue axiológico", explicando que, "contrariamente a la afirmación de los libros de texto actuales, yo empecé con el psicodrama de arriba hacia abajo". O sea, primero vino el axiodrama, luego el sociodrama, declara, concluyendo: "el psicodrama y su aplicación a los trastornos mentales fue la última etapa del desarrollo" (Moreno, 1953, p. xxvi).

***

El 24 de septiembre de 1924, en Viena, la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales se inauguró con un escándalo, y Moreno fue su protagonista. En el escenario de la *Konzerthaus* [Casa de Conciertos] estaban reunidos "todos los dignatarios, el presidente de Austria, el alcalde de Viena, los artistas participantes" (Moreno, 1976, capítulo 6, p. 38), incluyendo el austríaco Friedrich Kiesler, director artístico del festival. Según lo que cuenta Moreno en su autobiografía, "Kiesler era un arquitecto que se había interesado en el *Stegreiftheater* y en su potencial para un nuevo tipo de arquitectura teatral" (p. 37), y había sido uno de sus estudiantes.

En ese período, Moreno-Levy ya publicaba anónimamente sus trabajos escritos y, con la ayuda de croquis hechos por el joven arquitecto Rudolf Hönigsfeld, presentó en la exposición un modelo también anónimo de su *Theater ohne Zuschauer* [Teatro sin espectadores]. Sin embargo, al contrario del primer dibujo publicado en el libro *Stegreiftheater* – que proponía un escenario central redondo circundado por doce escenarios secundarios, – la nueva versión era más sencilla, siempre con el escenario central, pero limitando el número de escenarios secundarios a cuatro. Marineau comenta que "en el diseño se incluía una cúpula que cubría el

escenario, a semejanza de un templo o una iglesia". En otras palabras, agrega el biógrafo, "el escenario era todo el teatro" (Marineau, 1995, p. 118). Narra Moreno:

> Cuando Fred [Kiesler] fue llamado y el alcalde extendió la mano para estrechar la mano de Fred, interrumpí las actuaciones. Hablé alto, llamándolo de ladrón. El alcalde detuvo la ceremonia y todo el mundo, delegados y espectadores, se pusieron de pie, sorprendidos por mi acción. La policía entró, y yo salí del auditorio. A la mañana siguiente los periódicos estuvieron llenos de escándalo. Fred se sintió obligado a demandarme por difamación, a fin de limpiar su nombre. Es así que mi ideal de anonimato, la naturaleza del Stegreiftheater, y el "Raumbühne" ["escenario del espacio", proyecto de Kiesler, también llamado "teatro del ferrocarril"] fueron llevados a juicio ante la Suprema Corte de Austria, el 19 de enero de 1925 (Moreno, 1974, capítulo 6, pp. 38-39).

Sobre la polémica controversia con Kiesler, Moreno publica en 1925, también anónimamente, su última obra antes del viaje a los Estados Unidos: *Rede vor dem Richter* [Discurso frente al juez]. Traducido al inglés en dos versiones – primero en 1929 como *Speech before the Judge on the Doctrine of Anonymity* [Discurso frente al juez sobre la doctrina del anonimato], luego en versión ampliada en 1953, como parte del libro inédito *Philosophy of the Here and Now* [Filosofía del Aquí y Ahora] (Moreno, 1952-1953) – el texto es precedido por una introducción del propio Moreno, esencial para la comprensión de su última etapa europea:

> Por muy importantes que hayan sido las invenciones sociales que he originado en ese período, el Teatro de la Espontaneidad, el Diario Viviente y el Teatro Terapéutico, en mi mente no se podían comparar en importancia con el principio del anonimato como forma de comportamiento axiológico, de hecho, como un imperativo axiológico de primer orden. Parecía coronar todos mis esfuerzos en abrir terreno para la visión de un futuro orden cultural que se extendiera a toda la humanidad. Me parecía inútil escribir otro "libro" abogando por la virtud del anonimato, pero añadiendo mi nombre a él como su autor. El punto crucial de mi situación tal como la veía era procesar *el anonimato en acción*, demostrar el principio a todo el mundo, ser un *actor del anonimato*. La noción de difundir anónimamente ideas científicas, libros, obras de arte, tiene un ejemplo en el campesino y en el obrero que dejan sus mercancías y productos a la universalidad sin ser conocidos (Moreno, 1929) [cursivas en el original].

La posición de Marineau frente a la controversia entre Kiesler y Moreno lo hace afirmar que "al mirar a los dos dibujos hoy podemos fácilmente detectar sus similitudes, pero también sus diferencias", mientras que "Moreno no pudo hacerlo". Más adelante, agrega el biógrafo, "una observación más detenida muestra que el proyecto [de Kiesler] era muy diferente del de Moreno, exceptuando el escenario circular, cuyo inventor no fue Moreno" (Marineau, 1995, p. 118). Sin embargo, el hecho de que Moreno siguiera insistiendo, hasta el final de su vida, en la "doctrina del anonimato" como un componente fundamental de esa etapa europea, sugiere más bien que la cuestión principal no estaba en los dibujos, sino en el tema, entonces defendido por él, de la propiedad colectiva de las ideas formuladas por los individuos.

A propósito, en su autobiografía parcialmente inédita, Moreno comenta que hizo "un largo discurso ante el tribunal, con el fin de exponer mi posición respecto al anonimato y mi contribución al teatro y a los problemas existenciales del hombre". Considerando que sus libros "se habían publicado de forma anónima" y que sus ideas "habían sido dadas libremente, sin ninguna patente o protección de derechos de autor", Moreno pondera que "no tenía reclamaciones *legales*" sobre cualquier parte de su trabajo" pero que "el núcleo del argumento" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 39) era lo siguiente:

> He regalado mis ideas a la comunidad, a todas sus partes, para libre uso; con eso, he dado a todos el privilegio, y a todos el derecho de considerar mis ideas como propiedad colectiva, para llevarlos a la letra, para usar y distribuir en cualquier manera, en forma impresa o por vía oral, siempre que esto sea cumplido *sin* hacer referencia a sus nombres, o a cualquier otro nombre. Pero no fue mi idea dejar mis contribuciones a una sola persona con el propósito de llevar a esa persona una relación de propiedad hacia mis ideas, de vincular mis contribuciones al nombre de la familia de una persona con el fin de enriquecerla (p. 39). (…)

> Cuando un bien común se anuncia públicamente como un bien privado, el regreso de este bien a la comunidad debe ser exigido en el sitio del robo, y ante el mismo público. Hubiese mi trabajo sido también firmado por un nombre, entonces una persona defraudada debería enfrentar una persona tramposa. Aquí, sin embargo, yo actué, no en mi propio nombre, sino en nombre de una comunidad defraudada, no como una persona privada, sino como una persona pública. El mundo público es el lugar donde el error público debe ser corregido... La democracia ha dado a la humanidad una terrible bendición, el Yo... Una "plaga del yo" consume la humanidad. El "yo" es el Baal a quien la naturaleza es sacrificada y para quién la joven generación es colocada en cadenas. Y es una plaga a la vida... El "yo" se convierte en un "yo-chthyosaurus" (Ich-thyosaurus, en alemán) (p. 40). (...)
>
> El demandante está entre los que se han encontrado conmigo, comido en mi mesa, y dormido en mi casa. Si no me hubiese encontrado y hecho como lo ha hecho, yo no lo hubiera mirado. Si hubiese encontrado conmigo y hecho lo mismo, pero en pleno anonimato – ocultando tanto mi nombre como el suyo – o si tuviese, por lo menos, su nombre impreso en letras pequeñas, yo no hubiera observado. Pero el ruido que alguien puede hacer de sí mismo debe tener un límite. (…) El plagio no es la causa de esto, sino una violación de la confianza privada, una violación de una ley ética universal (p. 42). (…)
>
> Todos aquellos que ahogan el aire espiritual de esta ciudad con el ruido y el humo de sus nombres pertenecen a la misma clase. Es la relación retorcida entre sus roles privados y públicos. La mala práctica de tratar la creatividad como si se tratara de un capital ha llevado a la práctica de tratar de vivir de su interés. El trabajo creativo se celebró como mercancía y los fabricantes se convirtieron en sus controladores. Se consideró admisible descuidar la esencia privada en el interés de la sociedad. El imperativo de convertir el dinero en dinero cambió lentamente en convertir el dinero en un valor espiritual (p. 43). (…)
>
> Como persona privada no puedo reprochar al demandante. Él no ha quitado nada de *mí*. Él ha privado al público de un bien en una manera que viola la ley moral. No está en la naturaleza de un tribunal de justicia impugnar el derecho de todos a favor de un individuo. Si el tribunal aprueba su pleito, el público es condenado. Entonces debo sufrir la multa como su representante. En tal caso, el plagio se borra, y el anonimato es un deseo del diablo (p. 45) [cursivas en el original].

"Fui resarcido", concluye Moreno en su autobiografía (p. 45), explicando aparte que "unas semanas más tarde, cuando la segunda sesión de la corte iba a tener lugar, el demandante no se presentó". Según él, Kiesler "había dejado a Austria con destino desconocido" y, en consecuencia, "perdió el juicio por omisión" (Moreno, 1929, p. 3).

***

Más allá de la dimensión legal del conflicto, sin embargo, interesa retener otro concepto que aparece en la visión de Moreno sobre el "teatro sin espectadores" presentado a la exposición de Viena: su concepción del escenario como "símbolo de un todo oculto", como él mismo lo describe en el *Discurso frente al juez:*

> El objeto de la controversia es un escenario con énfasis en todas las dimensiones del espacio; él tiene tres propiedades: la posición central, la estructura vertical y un auditorio circular. Y debido a que ese escenario es un símbolo de un todo oculto, nadie va a ser capaz de descubrirlo, visualizarlo o exigirlo, a menos que lleve dentro de sí mismo la totalidad. Cualquier persona que exige un escenario así también sabrá su verdadera función, el nuevo teatro para ello. Y el que exige para ello el teatro, el Teatro de la espontaneidad, también sabrá sobre la sociedad que lo requiere. Así es que incluso el objeto más humilde, la manipulación más modesta, pueden ser apropiadamente requeridos sólo desde el centro. Sólo a partir de ahí se puede conseguir la posición verdadera. El impostor que ofrece una parte se convierte en un traidor, incluso en eso. Sólo a partir del conjunto, salen las partes. Sólo a partir de la madre puede salir el niño (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 41).

De hecho, la concepción expuesta en ese período por Moreno parece haber sido obnubilada por el escándalo por él provocado, pero el canadiense Christopher Innes, autor de *Avant Garde Theatre 1892-1992* [Teatro de Vanguardia 1892-1992] está entre los que reconocen el alcance más amplio de su proyecto teatral. Después de comentar que "el diseño arquitectónico para su teatro ideal da una impresión cuasi-religiosa que reflejaba con precisión la creencia impresionista en la divinidad del hombre, y la realización de Dios en cada persona a través de

la plena liberación del potencial humano", Innes observa que ese proyecto "fue el prototipo del diseño en forma de huevo de la Bauhaus para un 'teatro total'", presentado por el influyente arquitecto alemán Walter Gropius en 1928 (Innes, 1993, p. 49).

El profesor de la York University de Toronto informa también que "ambos eran intentos arquitectónicos para integrar a la audiencia en la acción escénica", agregando, sin embargo, que a los espectadores de Gropius les tocaba ser pasivos, "involucrados sólo imaginativamente y emocionalmente". Al contrario, afirma Innes, "el concepto de Moreno era mucho más radical", comentando que su público no era de espectadores sino de participantes activos. Además, explica, "estar de pie alentaba respuestas más abiertas y permitía la libre circulación de un centro de acción a otro", logrando posible un intercambio constante, "incluso entre el reaccionar y el actuar". Innes observa que la estructura desarrollada por Moreno reflejaba sus "deseados elementos de espontaneidad y de igualdad", añadiendo que "no había guiones, ni intérpretes profesionales, ni apreciación estética, ni paisajes" (p. 50). En resumen, concluye el profesor,

> el teatro de Moreno ofrecía un valor psicológico para el enfoque egoísta del expresionismo y su elevación de '*Seele*' (Alma) – el aspecto emocional incontrolado del subconsciente que se expresaba por el '*Schrei*' (Grito) – al constituyente esencial del arte. También ofrecía una razón justificable para el repudio expresionista de la sociedad, una que – siendo psicológica – era más consistente que el tipo de rechazo ideológico que llevó a varios artistas a una posición comunista (pp. 50-51).

***

Por lo que Moreno afirma en sus *Preludes of the Sociometric Movement* [Preludios del movimiento sociométrico], la hipótesis de emigrar a la Unión Soviética también había sido estudiada antes de su opción por los Estados Unidos:

> La pregunta era dónde ir, ¿este u oeste? El este de Europa estaba dominado por el comunismo soviético, que en 1924 estaba firmemente arraigado. Se ofrecía poca esperanza para una nueva idea, a menos que yo estuviera dispuesto a aceptar la estructura dada de la sociedad soviética y perforar desde dentro. Decidí en contra de la Rusia soviética y a favor de los Estados Unidos por las siguientes razones. Todas mis inspiraciones para mis métodos y técnicas han venido directamente o indirectamente de mi idea de la Divinidad y a partir del principio de su génesis. Mi hipótesis de Dios me llevó a ser enormemente productivo; todas las conclusiones que dibujé de Él y traduje en términos científicos han sido correctas. *Yo no tenía ninguna razón de suponer que la propia hipótesis original es falsa simplemente porque no es popular entre los científicos.* Mi idea de Dios, de la cual el sistema sociométrico creció, era, por lo tanto, en última instancia, la mayor barrera para irme a Rusia, aceptar la doctrina soviética y, por así decirlo, no dejar que mi mano izquierda supiera lo que hace la mano derecha. Yo estaba tratando de una humanidad que se construye a partir del Dios del primer día. Preferí ser la partera en una confusa forma democrática, incoherente de la vida, en vez de comisario de un mundo altamente organizado. Fue mi libro de Dios que me dirigió a los Estados Unidos (Moreno, 1953, p. XXXIX) [cursivas en el original].

De hecho, el editor de *Die Neue Daimon* demuestra haber estado atento a lo que pasaba en Europa oriental, al publicar en ese periódico, en enero de 1919, el artículo "Erklärung an Spartakus" [Declaración de Espartaco], en el cual afirma que "la sustitución de una clase por otra, como, por ejemplo, la sustitución de la dominación de la burguesía por el gobierno del proletariado, es secundaria". El entonces Jakob Moreno Levy insiste en que "la tarea esencial" es que "el Estado recién creado de la dictadura del proletariado, instalado por el pueblo reprimido como órgano de la revolución, desaparezca verdadera y realmente". Sin embargo, agrega el articulista, "ese estado no puede eliminar a sí mismo, a menos que una reestructuración interna completa de todos los sectores de la sociedad haya ocurrido" (Moreno, 1949, p. 132).

En la sección "1925, EEUU y Rusia Soviética" de *Who Shall Survive?* (1953), Moreno hace una declaración que va a mantener también en su autobiografía: que la reacción alemana a su libro *Las Palabras del Padre* "fue insatisfactoria", y que "el movimiento Stegreiftheater, a pesar de que hubiese comenzado a echar raíces en ciudades de Baviera y Prusia, se movía demasiado lento para mi expectativa" (Moreno, 1953, p. xxxix). A propósito, en el libro *The First Psychodramatic Family*, firmado por los tres Moreno (padre, madre e hijo) y editado en 1964, aparecen fragmentos de críticas sobre la experiencia del *Stegreiftheater*, publicadas en periódicos de Viena, Berlín, Praga, Leipzig, Roma y La Haya en el período de abril de 1924 a marzo de 1925 (Moreno, Moreno y Moreno, 1964, pp. 22-24). Efectivamente, el *Rheinische Musik und Theater Zeitung* de Leipzig del 19 de julio de 1924, por ejemplo, trae una reseña positiva de dos páginas sobre el tema, nombrando cada uno de los miembros del equipo de tres mujeres y tres hombres, "bajo la dirección del Padre" (Anónimo, 1924, pp. 225-226).

De todo modo, Moreno revela también que "desde 1921 instaba a mis amigos a salir de Europa y a preparar un nuevo escenario para nuestro trabajo en los Estados Unidos, y en 1925 yo los seguí", agregando: "Como la historia ha demostrado, fue la decisión correcta a tomar". En cuanto a su motivación para emigrar, pondera que "a lo mejor" estaba en un plan superior a "una preocupación puramente personal" por su seguridad física. Él reconoce sin embargo que, no fuera por "haber probado el amor de una mujer gentil por un hombre judío", la lucha de ese judío "en contra de la dominante mediocridad de la sociedad alemana en ese momento", además de "los celos contra mí y aquel deseo de venganza", él nunca hubiera podido desarrollar la intuición que tuvo de dejar Europa a tiempo de encontrar "un nuevo refugio" en el continente americano: "Yo fui como un ave migratoria que sintió los vientos fríos del otoño mucho antes de que comenzaran realmente a soplar sobre ella" (Moreno, 1974, capítulo 7, p. 45).

***

En su edición de 3 de julio de 1925, el *New York Times* presenta una noticia de 5 párrafos con el título "Invento de grabaciones de radio" y el subtítulo "Científicos vieneses atrapan radiodifusión en discos fonográficos" en los siguientes términos:

> Viena, 02 de julio – Una innovación en la radiodifusión fue anunciada hoy por la prensa de Viena. Es la invención por el científico austríaco y experto de rayos X, Moreno Levy, y el ingeniero Frank Loeritzo [*sic*], que dicen que es posible la fijación de sonidos de radio como si fuera con un disco de gramófono y la reproducción de ellos más tarde, a voluntad, cualquier número de veces.
>
> La parte principal de la invención consiste en discos en los que los sonidos de transmisión se registran por una espiral, consistiendo no de una impresión más profunda o menos profunda como en el expediente del gramófono, sino de una línea continua de puntos magnetizados más o menos fuerte según la fuerza o la cantidad del sonido.
>
> También es posible reproducir sólo ciertas partes de ese disco, saltándose otras. Los discos se desmagnetizan por un proceso simple y pueden ser utilizados de nuevo.
>
> Los inventores no declaran haber descubierto ningún principio nuevo, pero han combinado elementos conocidos en algo decididamente novedoso.
>
> La invención, se dice, tendrá una influencia importante en la trasmisión inalámbrica de imágenes y en "señales inalámbricas" (Invent Radio Records, 1925).

Aparte el carácter novedoso del invento, lo que llama la atención en esa noticia es la calificación de Moreno Levy como "experto de rayos X", que no encuentra confirmación en ninguna otra fuente. Lo más probable es que la equivocación se deba a los esfuerzos infructíferos hechos en Bad Vöslau por Moreno "en su intento de introducir la radioterapia, para lo que había adquirido un costoso aparato de rayos X", cuenta Marineau. Según el biógrafo, "se le negó el permiso para utilizar el equipo y se le informó que carecía de la pericia necesaria para efectuar esa clase de tratamientos" (Marineau, 1995, p. 91). Más allá de la posible falta de pericia de Moreno, sin embargo, lo que interesa subrayar en ese episodio es su

disposición creativa hacia las innovaciones tecnológicas. En este caso, se trataba de un aparato resultante de un descubrimiento reciente (1895); por otro lado, es sabido que el físico alemán Wilhelm Conrad Röntgen había descubierto esos rayos por accidente, nombrándolos "X" justamente "debido a la incertidumbre en cuanto a su naturaleza", según la *Britannica* (Electromagnetic radiation, 2016).

Sea como fuere, cinco semanas después, el mismo periódico abre una página entera para las "Últimas noticias sobre radio, desarrollo y comentarios". De esta vez son tres columnas ilustradas, bajo el título "Banda de acero llamada radiofilm hace grabación de emisiones", y el subtítulo "Inventores afirman que nuevo dispositivo tiene influencia importante en la transmisión de imágenes vía radio – conciertos pueden ser registrados y tocados más tarde". El *Times* retoma con más detalles la información revelada anteriormente, comentando que los "dos inventores vieneses" han construido la nueva máquina "en un intento de resolver el problema de hacer que los oyentes de radio sean independientes del tiempo de radiodifusión" (Steel Band, 1925, p. 14).

Marineau informa que "ambos fueron invitados a los Estados Unidos por la General Phonograph Company de Ohio", y que "el invento fue patentado en la oficina de gobierno austríaca". Sin embargo, comenta, "probablemente debido al hecho de que numerosos ingenieros de esta época trabajaban en proyectos similares", la invención no tuvo el eco esperado, "pero le dio a Moreno una razón perentoria para emigrar a los Estados Unidos" (Marineau, 1995, p. 124).

Sobre ese período de transición, en otro fragmento inédito de su autobiografía, Moreno registra también que:

> Cuando me fui para Estados Unidos, yo quería enterrar a mi pasado, no porque me avergonzaba de él, sino porque había llegado al clímax más alto posible. Tenía sólo dos alternativas: o bien ser Dios y vivir como Dios, como un Cristo de la Segunda Venida, o empezar desde cero, ser un hombre común como todos los demás, abandonar todo el misterio, ser solamente un tipo sencillo. Y eso fue lo que pasó (Moreno, 1974, capítulo 8, pp. 3-4).

Su hermano William ya se había ido a Nueva York, y Moreno relata los últimos momentos de su vida en Viena comentando que:

> En 1925 yo estaba listo para dejar Europa. En la estación de ferrocarril del Norte en Viena, en septiembre de 1925, mi madre vino a decirme adiós. Ella bromeaba y se reía como si yo fuera a Salzburgo y volviera al día siguiente. Alguien le dijo: "Hace unos meses hubo una escena similar, era su hijo William que hacia el viaje. Pero entonces usted lloraba y no podía separarse de él. Ahora, cuando su hijo Jacques te deja, a usted eso no le parece importar."
>
> "Bueno", dijo ella en profunda reflexión, "cuando William salió yo estaba preocupada. Willie es un buen chico. Dios sabe lo que podría pasar con él allí. La gente puede hacerle daño. Pero con Jacques es diferente. Él puede cuidar de sí mismo. En primer lugar, él sabe por qué se va, y luego, si no por otra cosa, sus ideas se harán cargo de él.
>
> Y así fue (capítulo 6, pp. 49-50). (…) Llegué a Nueva York en octubre de 1925 (capítulo 8, p. 4).

Marineau, sin embargo, no se deja convencer por lo que cuenta su biografiado, prefiriendo afirmar que, "de acuerdo con lo dicho por la familia Lörnitzo, Moreno y Franz partieron en dos transatlánticos diferentes: el *Aquitania* y el *Bremen*; Moreno el 21 de diciembre de 1925 y Franz pocos meses después" (Marineau, 1995, p. 239). Su hijo Jonathan Moreno también prefiere otra fuente a la del padre, informando que "J.L. desembarcó en un muelle del Hudson en enero de 1926 como un inmigrante de treinta y seis años de edad, sin ningún centavo" (Moreno, 2014, p. 94).

Es cierto que Moreno a veces se confundía con las fechas y parece haberse equivocado en cuanto al mes de su llegada, pero datos oficiales del Servicio de Migración de los Estados Unidos, obtenidos en junio de 2015, confirman que Jacob Moreno Levy llegó efectivamente en el *Mauretania* el 20 de noviembre de 1925 (List or Manifest, 1925), y que Franz Lörnitzo bajó del *Berengaria* en Nueva York el 4 de diciembre de 1925 (List or Manifest, 1925a). No se trata de un mero detalle: en el caso de dudas como esta, vale recordar una recomendación básica para uso del método psicodramático: mejor seguir lo que dice el protagonista.

A propósito de su equipaje, Moreno señala que trajo con él "los tres vehículos que había inventado", o sea, "el escenario del psicodrama, el sociograma interactivo y un dispositivo magnético de grabación de sonido", explicando:

> Cada uno llevó a una revolución conceptual – el escenario del psicodrama, al superar el diván psicoanalítico, llevó a las técnicas de actuación, a la teoría de la acción y a la participación del público de la psicoterapia de grupo; el sociograma, a la investigación sistemática de grupos pequeños; el dispositivo de grabación de sonido, a un método de registro y reproducción del material de los casos, a una nueva objetividad, exactitud e integridad de los datos (Moreno, 1953, pp. xli-xlii).

En cuanto al sueño de tres años antes, Moreno confirma en su autobiografía el origen de su motivación principal para el cambio de continente:

> Al mirar hacia atrás en los últimos cincuenta años, ese sueño insignificante fue en realidad lo que precipitó mi llegada a América. El sueño me siguió hablando: "Las cosas se están volviendo incómodas aquí en Europa. No es un buen lugar para sacar nuevas ideas. Yo he dado a usted, en este sueño, la idea de una máquina que debe ser de interés a los cabezones estadounidenses. Por lo tanto, vaya a trabajar. Usted ha puesto sus huevos aquí, pero tendrá que incubarlos en otro lugar" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 2).

En síntesis: al salir de Europa, Moreno había logrado acumular un gran número de experiencias fundamentales: practicar sus primeros cambios de roles con el Dios de la creación; absorber voraz y críticamente, en su adolescencia y juventud en Austria, un conjunto de autores de por lo menos cuatro fuentes distintas (religiosas, filosóficas, literarias y científicas); privilegiar los encuentros y las relaciones interpersonales con los niños, los refugiados, las prostitutas, los pacientes, las comunidades y los artistas; probar sus primeros intentos de reorganización sociométrica; ejercitar nuevas técnicas teatrales que favorecieran el desarrollo de la espontaneidad y de la creatividad de los participantes, para nombrar solo algunos de sus logros. Le había costado treinta y seis años construir las bases empíricas del trípode moreniano, que él desarrollaría sistemáticamente en Estados Unidos: la psicoterapia de grupo, la sociometría y el psicodrama. Es el desarrollo de este último que trataremos de examinar más detenidamente en los próximos capítulos. El embarazo iba bien avanzado, pero el parto del nuevo método psicodramático solo ocurriría, como veremos, en continente americano.

12. De la escuela de niños en el Brooklyn al teatro impromptu en el Carnegie Hall

El país que encuentra Moreno el viernes 20 de noviembre de 1925 vive sus tiempos de progreso. Según el periodista estadounidense Frederick Lewis Allen, autor de *Only Yesterday – an informal history of the 1920s* [Sólo ayer – una historia informal de la década de veinte], pasada la depresión de los primeros años de la posguerra, "la ola de prosperidad estaba en plena crecida" (Allen, 2010, p. 137). Era la llamada "prosperidad Coolidge", por el nombre del trigésimo presidente, John Calvin Coolidge Jr., que gobernó Estados Unidos de 1923 a 1929.

Refiriéndose a uno de los gráficos estadísticos usados para medir las oscilaciones de la economía en la década, Allen describe una línea de actividad económica que "cae precipitadamente en un valle profundo a finales de 1920 y 1921", luego "se mueve con incertidumbre hacia arriba a través de 1922, a otro pico a mediados del 1923, se sumerge un tanto en 1924", elevándose de nuevo en 1925 y 1926. Después de sumergir otra vez "momentáneamente pero ligeramente hacia el final de 1927", agrega el periodista, la tendencia "zigzaguea hasta un perfecto Everest de la prosperidad en 1929", para sumergir en seguida "en el abismo sin fondo de 1930 y 1931" (pp. 137-138).

Más allá de los vaivenes del ciclo económico, sin embargo, lo que caracteriza el período es sobre todo el conjunto de innovaciones tecnológicas que, según Frederick Allen, van a provocar "una revolución en las costumbres y en la moral, que ya empezaba a afectar a hombres y mujeres de todas las edades en todos los rincones del país". La más evidente, y la que primero aparece en el sueño anteriormente recordado por Moreno, es la transformación del sector automovilístico: mientras en 1919 eran "menos de siete millones los vehículos de pasajeros registrados en los Estados Unidos", informa Allen, había "más de veintitrés millones de automóviles sólo diez años después" (p. 6).

Otro sector que va a sufrir cambios profundos es el de las comunicaciones de masas. "Primer que todo", insiste Allen, "estaba la radio", informando que "la primera estación de radiodifusión se había abierto en el este de Pittsburgh el 02 de noviembre de 1920" (p. 67) para la transmisión de los resultados de la elección presidencial, y luego comentando que, "en la primavera de 1922, la radio se había convertido en una moda". Por último, afirma el periodista, mientras que en ese año las ventas de aparatos de radio y accesorios "ascendían a $ 60.000.000 de dólares, diez años después fueron de $842.548.000", o sea, un incremento "de más de 1.400 por ciento sobre las cifras de 1922" (p. 142).

Dólares aparte, lo que llama la atención de David E. Kyvig, profesor de historia de la Northern Illinois University, es el hecho de que la radio haya vinculado "la América rural y la urbana en una experiencia común de escucha". En su *Daily Life in the United States 1920-1940 – How Americans lived through the 'Roaring Twenties' and the Great Depression* [La vida cotidiana en los Estados Unidos 1920-1940 – Como los estadounidenses superaron 'los bulliciosos años veinte' y la Gran Depresión], Kyvig resalta que en los dos decenios después de la primera difusión de noviembre de 1920, "casi 41 millones de radios fueron fabricados en los Estados Unidos, mucho más que un por hogar", afirmando que, "por primera vez en la historia de la nación, uno podría de manera realista hablar de una audiencia nacional" (Kyvig, 2004, p. 71).

A propósito de la población estadounidense, Kyvig revela datos oficiales de 1920, informando que "la Oficina del Censo encontró 106.5 millones de personas viviendo en los Estados Unidos", y que la esperanza media de vida era de "poco más de 53.6 años para los hombres,

54.6 para las mujeres". Además, agrega que la población era entonces "abrumadoramente blanca y nativa": el censo había identificado 89.7 por ciento de blancos (incluyendo a los hispánicos), 9.9 por ciento de negros, 0.23 por ciento de americanos originarios y 0.17 por ciento de asiáticos. Comparativamente, comenta Kyvig, a lo largo de 70 años, la proporción de blancos estuvo bajando, mientras que la población de negros, americanos nativos, asiáticos e hispánicos "creció mucho más allá de los niveles de 1920" (pp. 10-11).

Otro dato importante para la comprensión de los cambios en la sociedad estadounidense durante ese período es el crecimiento urbano: también por primera vez en la historia, comenta Kyvig, "más que la mitad de la población, más de 54 millones de personas, según el censo, vivían en lugares descritos como urbanos", en contraste con los 40 por ciento a finales del siglo anterior, y "a solo el 15 por ciento" cincuenta años antes, en 1850. Con eso, los Estados Unidos habían alcanzado el punto de "nación predominantemente urbana", observa el historiador, añadiendo, también comparativamente que, por la década de ochenta, "más de tres entre cuatro estadounidenses se encontraban en las zonas urbanas" (pp. 12-13).

Para el profesor de Illinois, fueron tanto el crecimiento urbano como las innovaciones tecnológicas "provocadas por el automóvil, la radio y el cine", los factores que, gradualmente en las zonas rurales, o "con sorprendente rapidez" en las áreas urbanas, lograron transformar la vida cotidiana de los estadounidenses a partir de los años veinte. Específicamente sobre el cine, Kyvig reconoce que ya no se trataba de algo nuevo, pero que las películas habían cambiado radicalmente durante el período: "la adición de sonido a las imágenes en pantalla transformó la experiencia de ir al cine", a tal punto que "95 millones de entradas de cine se vendían cada semana a finales de la década" (p. 91).

***

A quien trate de abrir los periódicos de los primeros años de esa época, por lo menos otros tres temas recurrentes van a llamar de inmediato la atención: el voto de las mujeres, la amenaza roja, y la ley seca. En su *America in the Twenties – a History* [La América en los años veinte – una historia], Geoffrey Perrett, experto inglés en historia de los Estados Unidos, considera que en la victoria del republicano Warren G. Harding a la presidencia, el 2 de noviembre de 1920, "la característica más interesante entre los eventos del día fue que las mujeres votaron por primera vez en una elección presidencial". Perrett comenta que, "tomando la democracia en el sentido de gobierno de la mayoría, los Estados Unidos eran finalmente un país democrático – el vigésimo-segundo a llegar a serlo" (Perrett, 1983, p. 115). No se trataba, sin embargo, de una conquista femenina puramente electoral, sino del éxito de un proceso de cambio más profundo. Además de informar que, históricamente, la tasa de mortalidad de las mujeres había sido más alta que la tasa de mortalidad de los hombres, Perrett comenta que "en una generación, [la relación] había sido completamente invertida". Por otro lado, argumenta, ahora las mujeres representaban el 20 por ciento de la fuerza de trabajo, y "sin su trabajo la economía colapsaría" (p. 157).

En cuanto al fenómeno de la *Red Scare* [amenaza roja], el profesor David Kyvig lo sitúa en el marco de "una ola sin precedentes de huelgas por salarios más altos en 1919", que había producido una alarma generalizada en el país. Además, opina que la comunidad empresarial estadounidense en general había estado resistiendo al sindicalismo, "hasta que las circunstancias de los tiempos de guerra indujeron una aceptación a regañadientes". Por otro lado, informa Kyvig, en 1919 una serie de atentados inexplicados "planteó la cuestión de si la conflictividad laboral podría señalar el comienzo de un levantamiento bolchevique similar al de Rusia dos años antes". Por último, agrega, el impulso de la 'amenaza roja' condujo a la

detención y deportación de casi un millar de radicales extranjeros", así como a la expulsión de cinco socialistas "debidamente elegidos por la asamblea estatal de Nueva York" y de un congresista de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos (Kyvig, 2004, pp. 7-8).

Por detrás de la cuestión del radicalismo rojo se escondía otro problema social grave, que Frederick Allen va a nombrar como "la intolerancia de aquellos días". Para él, se trata de "un feo brote de sentimiento en contra de los negros, los judíos, y los católicos romanos" (Allen, 2010, p. 54). A esos, David Kyvig agrega también los nativistas – "defensores rígidos del poder de los grupos de larga presencia y de la cultura tradicional" –, los inmigrantes, los jóvenes "que adoptaban prácticas de vestir y sociales no convencionales", e incluso empresarios "que habían adoptado prácticas que trastornaban los acuerdos comerciales de costumbre". A todos esos grupos, afirma Kyvig, la Oficina Federal de Investigación, más conocida como FBI, había pasado a vigilar como siendo "anti-estadounidenses" (Kyvig, 2004, pp. 8-9).

Sobre la situación de los negros, Kyvig comenta que "85 por ciento de los afro-americanos continuaban en los antiguos estados esclavistas del viejo sur", a pesar de la migración de "medio millón de afro-americanos hacia las ciudades del norte durante la Primera Guerra Mundial". El profesor de Illinois informa que la segregación legal, entonces conocida como "leyes Jim Crow", excluía prácticamente a los negros de las votaciones, y "requería que utilizaran escuelas separadas por lo general inferiores, baños, fuentes de agua potable, medios de transporte e incluso biblias aparte", cuando hacían juramentos en los tribunales (p. 19).

Con respeto a los judíos, Allen observa que ellos "también cayeron bajo la sospecha de una mayoría inclinada hacia un americanismo en estado puro". El periodista comenta que "ahí estaba un grupo de lealtad inevitablemente dividida, muchos de los cuales eran miembros innegablemente prominentes entre los bolcheviques en Rusia y los inmigrantes radicales en América" (Allen, 2010, pp. 55-56). Refiriéndose a la famosa declaración del fabricante automovilístico Henry Ford sobre la amenaza del "judío internacional", Allen comenta que, "por absurdo que haya sido", el ataque era "simplemente una manifestación exagerada de un generalizado antisemitismo". Fue en esa atmósfera, agrega, que "la Ku-Klux Khan [KKK] floreció en el poder" (p. 57), aludiendo a la organización secreta supremacista que había surgido en el sur después de la Guerra Civil hasta los años 1870, y que resurgió a partir de 1915 (Ku Klux Klan, 2016), como "defensora de los blancos contra los negros, de los gentiles contra los judíos, y de los protestantes contra los católicos" (Allen, 2010, p. 56).

Para Geoffrey Perrett, que informa sobre el hecho de la membresía de KKK haber "alcanzado los 4 millones", se trataba también de xenofobia, o sea, de una hostilidad hacia los extranjeros "en razón de que los pioneros que construyeron América lo habían hecho para sus descendientes directos". Calculando que en 1920 el número de los nacidos en el extranjero era de 14 millones, Perrett comenta que, antes de los años 1890, el 80 por ciento de los inmigrantes había llegado del norte de Europa, "de la misma cepa de los pioneros". Ya durante la Primera Guerra Mundial, con una inmigración de cerca de 1 millón al año, la gran mayoría, católicos y judíos, venía del sur y del este europeo: "el 80 por ciento era la 'nueva' inmigración" (Perrett, 1983, p. 78).

Perrett comenta también que incluso estudiosos de renombre estaban convencidos de que "del crisol de razas solo vendría metal de base", mencionando dos notables psicólogos, William C. McDougall y Carl C. Brigham, que en el libro *A Study of American Intelligence* [Un estudio de la inteligencia estadounidense], publicado en 1923, afirmaron rotundamente que "la superioridad intelectual de nuestro grupo nórdico sobre los grupos alpinos, mediterráneos y negros se ha demostrado". El historiador agrega que biólogos como Henry Fairfield Osborne,

presidente del Museo Estadounidense de Historia Natural, "estuvieron de acuerdo" con ellos (p. 79). Además, según Perrett, a las presiones por una rápida americanización de los inmigrantes se sumaron las restricciones a la inmigración.

Al respecto, Perrett informa que el sistema de cuotas por origen nacional creado por la ley de inmigración de 1921 "estableció el patrón durante mitad de un siglo para las leyes de inmigración", y que, en la secuencia, "algo cercano al pánico se apoderó de los puertos europeos". Lo que el historiador describe como ambiente en el puerto de Nueva York "durante el último día de cada mes" es revelador: a pocos minutos de la medianoche los barcos empezaban la carrera para cruzar la línea dentro de la nueva cuota del mes. Capitanes que hiciesen un ligero error de cálculo y pasaran "un minuto o medio minuto antes de tiempo" tendrían todo su cargamento de inmigrantes declarado inelegible para la entrada, "debido a que la cuota de ese mes ya estaba llena", cuenta Perrett. Por otro lado, la estación de entrada de Ellis Island, "concebida para manejar 1700 inmigrantes al día", recibía hasta 15 000 el primer día del mes, con lo que "el caos proseguía con vigor mientras las inspecciones médicas, por lo general rudimentarias, pero a veces humillantes, se llevaban a cabo". Perrett observa, sin embargo, que había una manera de "evitar el caos y el riesgo de humillación": el viaje en primera clase, y con eso concluye: "la restricción inmigratoria no era solamente un tema de raza; era también una cuestión de clase" (pp. 82-83).

El tercer tema inevitable en los periódicos de los años veinte era la llamada *Prohibition.* Adoptada en 1919 y derogada en 1933, la ley que prohibía la fabricación, venta o transporte de bebidas alcohólicas no era algo nuevo en la historia estadounidense. Según Perrett, en 1908 ya había cinco estados "completamente secos", y en 1914 el número subió a veintitrés (p. 166). Allen comenta que el movimiento por su ratificación fue adelante "con sorprendente rapidez", obteniendo el número necesario de treinta y seis estados en un año: "el güisqui y la 'banda de los licores' fueron golpeados tan venenosamente como los Rojos", observa (Allen, 2010, p. 18). Por su lado Kyvig comenta que "los habitantes de las aldeas, pueblos y ciudades más pequeñas en todo el país en general respetaron la prohibición", mientras que "en otros lugares hubo excepciones", a medida que la década avanzaba (Kyvig, 2004, p. 21).

La gente que más sintió los efectos de la ley seca habrán sido los de la clase trabajadora, opina Perrett, afirmando que los aguardientes pasaron a ser muy caros y que "sólo los ricos podían permitirse el lujo de beber regularmente y sin correr el riesgo de ceguera o de muerte". Con eso, argumenta el historiador, los trabajadores pasaron a recurrir a otras diversiones más seguras que la bebida – la radio, las películas, los automóviles". Como resultados, comenta Perrett, detenciones por embriaguez pasaron a ser poco frecuentes, artículos sobre el alcoholismo casi desaparecieron de la literatura médica, y las muertes por enfermedades relacionadas con el alcohol cayeron drásticamente (Perrett, 1983, pp. 177-178).

***

Para el historiador Kyvig, que entre los autores consultados es el que más profundiza la investigación sobre la vida cotidiana en los Estados Unidos durante las décadas de veinte y treinta, no obstante las influencias que han tenido las nuevas tecnologías del automóvil, de la electricidad y de la comunicación de masas, no todos los cambios se debieron a influencias externas: "Modificaciones también se llevaron a cabo dentro de la cultura de las relaciones personales, la educación, la atención de salud, la religión y el ocio" (Kyvig, 2004, p. 132), aspectos que recibirán por parte de Moreno una atención especial y constante, como veremos.

Kyvig empieza por apuntar "alteraciones fundamentales" en el cortejo, que él define como "el proceso de identificar y atraer a un socio de la vida", observando que, con el cambio en las prácticas, "la decisión de casarse pasó a ser considerada bajo una nueva luz" (p. 134). O sea, comenta, una nueva noción había emergido, "popularizada por psicólogos, profesionales del servicio social y educadores", según los cuales un matrimonio exitoso estaba basado "principalmente en el afecto y el compañerismo" (p. 135).

Por su lado, la historiadora estadounidense de la Universidad de Delaware Rebecca L. Davis, especialista en género, sexualidad, religión y etnicidad durante los siglos XIX y XX, argumenta que, aunque el concepto de "matrimonio compañero" haya sido acuñado por sociólogos en los años veinte "para describir una transformación en las funciones sociales y económicas del matrimonio de las familias estadounidenses de clase media y predominantemente blancas", la mayoría de la población pudo enterarse del tema gracias a Ben Lindsay, un juez del Colorado. Davis informa que, en mediados de la década, Lindsay empezó a "enseñar al público sobre el matrimonio compañero a través programas de radio, artículos de revistas, libros y conferencias" (Davis, 2008, p. 2). Corroborando lo que dice Davis, Kyvig presenta uno de los argumentos del juez, según el cual "no se puede esperar que el matrimonio sea libre de tensión o conflictos, pero que los esposos y esposas que fueran cariñosos compañeros podrían comunicarse y resolver las dificultades". Siempre según Kyvig, Lindsay concluye que "las parejas que no pueden o no quieren hacerlo, estarían mejor separándose" (Kyvig, 2004, p. 135).

A propósito, comparando los datos oficiales entre los años 1880 y 1920, Kyvig afirma que los divorcios dispararon, "pasando de uno por cada dieciocho matrimonios a uno por cada seis". Además, informa que las segundas nupcias se hicieron comunes, y que en 1930 "los censistas encontraron sólo un poco más del uno por ciento de los adultos anunciando su estado actual como divorciados, muchos menos que los que en algún momento se habían divorciado". O sea, comenta, la cuestión no era la de que la gente se estuviera volviendo contra el matrimonio, sino que "al contrario, habían llegado a desear una vida familiar feliz y satisfactoria". En el caso de sentirse decepcionados, se mostraban cada vez más dispuestos a empezar de nuevo, concluye Kyvig: "la satisfacción emocional y sexual estaba reemplazando la seguridad económica como el estándar de elección conyugal y de contentamiento" (pp. 135-136).

Otro aspecto que va a llamar la atención de Kyvig – y que ocupará la de Moreno en sus primeros tiempos de trabajo en los Estados Unidos – es lo que el historiador describe como "disputas personales" que estallaban "en enfrentamientos emocionales y a veces violencia", resultando en crímenes. Para él, "la actividad criminal no sólo afectaba a la víctima y el perpetrador, sino que también desafiaba las normas definidas de comportamientos socialmente aceptados" (p. 163). Kyvig atribuye a la *Prohibition* el hecho de que las tasas de criminalidad "se hayan elevado bruscamente" durante los años veinte, informando que al principio de la década "sólo el 7 por ciento de los encarcelamientos en la prisión federal había sido por violaciones a la ley seca", mientras que, en 1930, "con penas más severas" el número había subido a los 49 por ciento. En cuanto al número de detenidos registrados en el censo de 1926, el historiador revela que, en ese año, "96 000 presos residían en las prisiones estatales y federales". Al comparar esos dados con los del final del siglo XX, Kyvig afirma que la población de detenidos pasaba del 1.25 millón. O sea, proporcionalmente a la población general, "el número de delincuentes encarcelados era más de cinco veces superior a la década de veinte" (p. 178).

***

El psicoanálisis había llegado a los Estados Unidos en 1908, y quien la llevó fue Abraham Arden Brill, es lo que afirma el profesor George Makari, director del Instituto Cornell para la

historia de la psiquiatría (Makari, 2009, p 220). El año siguiente, el propio Freud había estado en la Clark University dando "cinco conferencias improvisadas, cada una de ellas habladas y ensayadas en un paseo por la mañana con Ferenczi", según el biógrafo Peter Gay (Gay, 2006, p. 210). Para el profesor emérito de historia de la universidad de Carolina del Norte William E. Leuchtenburg, sin embargo, aunque en 1916 hubiese "unos quinientos psicoanalistas, o gente que así se llamaba, en la ciudad de Nueva York", las teorías freudianas "no se difundieron popularmente hasta después de la guerra". En su *The Perils of Prosperity 1914-1932* [Los peligros de la prosperidad 1914-1932], Leuchtenburg afirma que la participación estadounidense en el conflicto había dejado "todo el país consciente de la psicología, si no consciente de Freud", informando que más de cien psicólogos habían trabajado en el equipo del Cirujano General del ejército [equivalente a director nacional de salud], y que "en los años posteriores a la guerra, la psicología se convirtió en una manía nacional" (Leuchtenburg, 1958, p. 165).

Leuchtenburg comenta que la vasta popularidad de Freud había llegado a alarmar a muchos psicoanalistas, explicando que ellos se habían dado cuenta de que "Freud se había convertido en la manía" menos por la comprensión de sus ideas sino por "la creencia de que él compartía la convicción estadounidense de que toda persona tiene derecho no sólo a buscar la felicidad, sino a poseerla". Según el profesor de Carolina del Norte, esa distorsión tuvo una serie de "resultados desafortunados", como la decepción experimentada por pacientes cuando "se daban cuenta de que el progreso podría hacerse sólo si las fantasías autocomplacientes se rindieran". Aun así, concluye, "su efecto final era bueno" (p. 166).

Perrett va en la misma línea de Leuchtenburg, afirmando que antes de 1920 ya había "más de 200 libros y artículos sobre Freud y sus teorías", pero que la mayor parte interesaba solamente a los médicos y los psicólogos: "Fue en los años veinte que Freud se hizo famoso." Según el escritor, los jóvenes lo celebraban "porque él se colocaba como una ruptura total con el pasado", explicando que "el freudismo rechazaba dos de los elementos más importantes en el protestantismo tradicional: su juicio moral absoluto y su ascetismo". Además, agrega Perrett, había surgido una nueva palabra "para todos los males del mundo – la represión", y con ella la visión de toda la historia de Estados Unidos como "tres siglos de represión puritana, frustrando todo lo que era sano, espontaneo, positivo en la vida y afable" (Perrett, 1983, p. 148).

Refiriéndose a *La interpretación de los sueños* de Freud, Perrett garantiza que pocos libros habían tenido mayor impacto en el período, durante el cual el psicoanálisis era visto como "una especie de cura milagrosa", o sea, que "una vez aplicado correctamente, el paciente era liberado de sus tormentos al instante y para siempre". Para el historiador, se trataba de una visión "tan mecanicista cuanto el conductismo", creación del Dr. John B. Watson que, según Perrett, "transfería las técnicas y suposiciones de la psicología animal a la psicología humana, como si no hubiese diferencias importantes entre las dos" (p. 148). Perrett comenta también que, a cuando de su edición en 1925, el libro de Watson *Behaviorism* [Conductismo] había sido aclamado por un crítico influente de entonces como "Tal vez el libro más importante jamás escrito" (p. 149). Exageraciones aparte, la *Britannica* informa que el conductismo de Watson se convirtió en "la psicología dominante en los Estados Unidos durante los años veinte y treinta" (John B. Watson, 2016).

Siempre según Perrett, "el tercer gran gurú" de los años veinte fue el francés Emile Coué, que, al llegar a los Estados Unidos en 1923, "había sido recibido como un conquistador" (Perrett, 1983, p. 149). La *Britannica* describe a Coué como un farmacéutico que en 1920 había introducido en su clínica de Nancy "un método de psicoterapia caracterizado por la frecuente repetición de la fórmula 'Todos los días, en todos los aspectos, voy de mejor en mejor'",

agregando que ese método de autosugestión llegó a ser llamado "coueismo" (Emile Coué, 2016).

Para Perrett, los años veinte fueron una época en que los cultos prosperaron, ilustrando como ejemplos los tableros de ouija, un repentino interés por el yoga (Perrett, 1983, p. 149) y, hasta antes de ese período, el creciente culto del cuerpo, "con la proliferación de colonias nudistas en la mayoría de los estados más calientes". De una forma u otra, "millones alzaron el vuelo", comenta el historiador, explicando en síntesis que, "disgustados con lo que eran, o con lo que el país se había convertido, buscaron escape en la bohemia, el sexo, el psicoanálisis, el yoga, el coueismo, la muerte, el arte, el nudismo, el espiritualismo". Y concluye opinando que se trataba de "una obsesión con el propio yo, que ahora damos por sentado como típicamente moderna" (p. 150).

***

> Empecé mi nueva vida en América con todas sus nuevas exigencias y requisitos. Mostré el modelo de mi invención tan pronto llegué a Nueva York. Hice un acuerdo con la 'General Phonograph Corporation' para la fabricación y distribución de la máquina. A la empresa se le asignó la patente y acordaron pagarnos derechos de autor por dos años y medio después de la distribución inicial del dispositivo. La empresa arregló para que Fred [Franz] y yo nos alojáramos en Elyria, Ohio, por seis meses más o menos, para ayudarles a desarrollar y mejorar la 'Radio-film' (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 4).

Así comienza Moreno a contar el principio de su vida en Estados Unidos, abordando un tema que, a los ojos de su biógrafo, no tuvo resultados positivos. Según Marineau, Moreno visitó la empresa en Ohio, "pero no encontró el entusiasmo que esperaba", observando que en aquel período "eran muchos los inventores que trabajaban en el campo de grabación de sonido y ya existían máquinas mejores" (Marineau, 1995, p. 132). Lo que comentan Paul y June Hare es que "no hay registro de la fabricación del invento, si bien esté registrado en la oficina de patentes de Estados Unidos" (Hare y Hare, 1996, p. 16).

Marineau observa que "los primeros cinco años fueron una lucha constante", y que "Moreno se trasladó a Montreal, Canadá, a fin de obtener una nueva visa temporaria" (Marineau, 1995, p. 133). En su autobiografía, Moreno comenta que "austríacos o rumanos tenían dificultades para entrar en los Estados Unidos dentro de los contingentes de inmigración regulares", y que por eso había estado en Canadá, pero añade que no logró obtener su visa permanente: "El servicio de inmigración estaba plagado de corrupción en aquellos días". Aun así, observa, "si no hubiera ido a Canadá, podría haber sido deportado" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 5).

Por lo que cuenta Moreno en tercera persona, en *The First Psychodramatic Family*, es en ese período que ocurre lo que él considera haber sido el inicio del psicodrama en territorio estadounidense:

> Moreno casi no había estado en la ciudad de Nueva York un año o así, cuando Edward Bernays, eminente experto en relaciones públicas y sobrino de Freud, organizó la primera demostración de psicodrama en los EE.UU. El éxito de Moreno fue sorprendente, teniendo en cuenta que su inglés era casi incomprensible y crudo.
>
> Algunos de los hombres que estaban presentes se acercaron a Moreno poco después con contratos para que él firmara, lo que le daría el derecho de presentar sus ideas al público en todo el país. Cuando estaba listo para firmar, uno de los hombres se levantó y dijo: "Hay una cosa que tenemos que hacer primero, Moreno – tenemos que sacar un millón de dólares en seguros para su cuerpo, para proteger nuestra inversión." Cuando Moreno escuchó esto se sintió como un payaso en un circo y se negó a firmar (Moreno, Moreno y Moreno, 1964, p. 104).

Por otro lado, siempre según él, su contacto con el pediatra austríaco Bela Schick – que en 1913 había presentado un método para determinar la susceptibilidad a la difteria (Schick test, 2016) – le garantizó la primera oportunidad de trabajo:

> Bela y yo éramos buenos amigos y él estaba interesado en mi trabajo con los niños. A su invitación hice una demostración sobre la aplicación de técnicas *impromptu* de psicoterapia a los problemas de los niños. Este evento modesto bien puede ser registrado como la primera presentación de los juegos de rol o la técnica de la terapia de acción en una institución estadounidense. Los médicos y las enfermeras del departamento de pediatría en el Mt. Sinaí aceptaron las técnicas *impromptu* rápidamente, y comencé a trabajar en la clínica de higiene mental del hospital en colaboración con el Dr. Ira S. Wile. El test de espontaneidad y otros tests sociométricos se desarrollaron y perfeccionaron en el Mt. Sinaí (Moreno, 1974, capítulo 8, pp. 5-6) [cursivas en el original].

Es importante notar que el Dr. Ira S. Wile era entonces un pediatra ya experimentado, que anteriormente había sido comisario de educación en la ciudad de Nueva York, responsable por la introducción de la merienda escolar y el servicio de guardería de Manhattan. Para el *New York Times*, Dr. Wile era un médico bien conocido "por su trabajo enérgico entre los niños de los pobres", y no deja de ser significativo que Moreno se haya asociado a él en su primera tarea profesional (Much Child Mortality, 1910).

Es en ese hospital que Moreno conoce a la psicóloga de niños Beatrice Beecher que, para resolver los problemas inmigratorios de Moreno, sugiere que se casen. "Fuimos a la municipalidad y nos casamos", comenta el autobiógrafo, agregando: "Fui salvado por una santa mujer" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 7). La mención a Beecher es oportuna porque es gracias a su trabajo en el *Plymouth Institute*, ubicado en el distrito de Brooklyn, que Moreno vuelve al trabajo con niños fuera del marco terapéutico, retomando la experiencia de los parques de Viena.

En mayo de 1928 Moreno publica el opúsculo *Impromptu School* [Escuela Impromptu], en el cual introduce el tema del *impromptu thought* [pensamiento impromptu], informando que el *Impromptu Movement* [Movimiento Impromptu] empezó "en Viena en 1910". Después de explicar que la escuela impromptu no hace caso de la formación de hábitos intelectuales y de los valores de "exhibición" del trabajo terminado, sino que "centra su esfuerzo en un principio: **el propio acto creativo**", Moreno expone su visión crítica:

> Las ciencias mecánicas y psíquicas, a solas, no son capaces de proporcionar a nuestros jóvenes métodos eficientes de orientación; y es esta insuficiencia de la Ciencia que nos está obligando a buscar otros métodos. La Ciencia logró una influencia milagrosa, siempre que su programa era experimentar en laboratorios físicos, construir máquinas, inventar medios de transporte, y proporcionar estándares materiales y mentales. Pero tropezó con un obstáculo insuperable cuando se trató de llevar al individuo en crecimiento al reino moral y volitivo que se encuentra más allá del análisis científico. Fue aquí que el método Impromptu se ofreció como guía. Les da a los arrebatos de la espontaneidad en los primeros años de la infancia un nuevo significado. Se sostiene que la improvisación tiene una importancia fundamental para el crecimiento mental y emocional, al igual que la importancia de la luz para el crecimiento físico. Se restablece el valor sobrehumano de la experiencia religiosa. Va más allá de la ciencia, ya que no trata de hacer la investigación psíquica y espiritual con un tono bajo, sino presupone un alto (intenso, caldeado) tono de sentimiento. Estudiar el acto creativo significa improvisar, saltar hacia una situación de una manera muy poco científica, experimentar el alzamiento libre e inmediato de las formas en elaboración. **Estos aspectos del experimento creativo, los estados Impromptu, proporcionan la base de un nuevo tipo de experiencia**, que está en paralelo o es más bien completado sólo por las contemplaciones del genio religioso (Moreno, 1928, pp. 2-3). [Negritas en el original]

Además de poner en evidencia una vez más sus ideas sobre creatividad previamente formuladas en el período europeo, Moreno vuelve a dejar explícita su concepción religiosa como parte

integrante de la experiencia humana. Lo que sigue en su argumentación muestra también la amplitud del pensamiento moreniano más allá de los aspectos puramente médico-terapéuticos:

> Estos estados caldeados, altamente tonificados (no las pausas entre ellos) son las unidades que constituyen una personalidad. Por lo tanto, toda proposición, ya se trate de un sistema de formación religiosa, dramática, educativa o curativa, que se esfuerza para guiar al individuo en crecimiento, no puede ignorar las reglas de la improvisación; aún más, cada sistema educacional que se construya de modo que sea capaz de operar sólo en las pausas entre actos creativos surgidos improvisadamente es un obstáculo para un desarrollo sólido (pp. 5-6).

A partir de ahí, Moreno expone dos tipos de sistemas educativos posibles. En cuanto el primero, él lo describe como el que actúa "en las pausas entre los momentos creativos", caso de los "sistemas populares de hoy en día, que se basan en el principio de la reproducción", incluyendo también "a los métodos avanzados, que utilizan el término 'creación' en el sentido de repetición y corrección de los elementos creados, individualmente o en grupo, y no en el sentido de improvisación pura". Sobre el otro sistema, Moreno lo define como el "que actúa de una manera improvisada, conducido de acuerdo con el alzamiento y la caída de las ondas de los momentos creativos", o sea, explica, "un sistema que incluye todos los métodos que se basan en el principio de la creación inmediata" (pp. 3-4).

En la secuencia, Moreno presenta su método de instrucción, explicando que "la Escuela Impromptu ha basado su sistema de formación totalmente en los métodos vieneses para la educación improvisada". Informa también que su programa "incluye lecciones de entrenamiento físico y de danza, pero sobre todo lecciones que tienen la correlación *Impromptu* entre el habla y el cuerpo como su objetivo" (p. 5). Además, el folleto explica también la formación de las clases:

> El test Impromptu es el principio formador de las clases. El test de inteligencia estudia las cualidades intelectuales de un individuo, pero el **test Impromptu** muestra principalmente la intensidad de sus impulsos y sus capacidades creativas. Representa, en diferencia con el psicoanálisis, el **surgimiento inmediato** del llamado inconsciente, la transformación autónoma directa de elementos conscientes en un juego mimético visible, completo, es decir sin ningún lapso de tiempo entre la sugerencia y la creación, por lo que los estados inconscientes no tienen ninguna posibilidad de interferir, inhibir, molestar o distraer.
>
> El sentido del test se basa en su **inmediatez**, de ahí el nombre **Impromptu- o Test de Improvisación**. El test se divide en tres secciones. Sólo el test completo tiene valor. Las tres partes son: I – Test de imaginación, II – Test de pantomima. III – Test de personaje.
>
> **Grupos de formación**: I. Formación del cuerpo. II. Formación de la imaginación. III. Formación dramática (pp. 6-7). [Negritas en el original]

En la parte final del opúsculo aparece el programa para la primavera de 1928 con la propuesta de (a) danza y (b) gimnasio para el grupo I; (a) hora de cuentos y (b) deporte cerebral para el grupo II; y (a) pantomima, (b) discurso, (c) juego improvisado, y (d) clínica, para el grupo III. Lo mismos temas se presentan para el programa del otoño (p. 7).

El método propuesto por Moreno llamó la atención del *New York Times*, que en su edición del 3 de febrero de 1929 informaba en sus titulares: "Plan Impromptu usado en educación – Niños en la nueva escuela del Brooklyn aprenden a ejercer su espontaneidad en lugar de depender de hábitos normalizados" (Impromptu Plan, 1929). En su entrevista al periódico, Moreno explica:

> Los niños son dotados con el don de la expresión espontánea hasta la edad de 5 años, cuando aún están en un estado creativo inconsciente, sin ser obstaculizados por las leyes y costumbres establecidas por una larga sucesión de generaciones precedentes. Después de eso pasan a ser herederos de los métodos aceptados de expresión; se convierten en imitadores, en autómatas y, en gran medida, se ven privados de las salidas naturales de la creación volitiva (p. 138).

El *Times* afirma que Moreno "inventó lo que él llama 'deporte cerebral', explicando que se trata de un ejercicio de la mente y de las emociones que estimula la improvisación y que se puede adaptar tanto para adultos como para niños". En el caso de los adultos, prosigue la materia, pude ser aplicado a un juego improvisado: "Un tema se le da a un grupo, se analiza la situación, se atribuyen las partes, se produce la escenografía y el vestuario a partir del material que está a la mano, y la pieza avanza". Además, refiriéndose a la experiencia vienesa, el periódico comenta que un pintor de escenarios "dibujaba rápidamente el fondo requerido en un telón" y que un sastre "cortaba y cosía y arreglaba según las necesidades de los personajes".

Siempre en ese texto, el periódico informa también sobre "el diario dramatizado, tema favorito y siempre cambiante para los actores improvisados". En esa modalidad, también ya utilizada en Viena, "titulares ofrecen amplio material para improvisaciones muy coloridas", agrega el *Times*, observando que "el mismo juego se puede aplicar a los niños en líneas más simples". Además de proporcionar evidencias claras de que Moreno estaba retomando en Estados Unidos experimentos realizados en su período europeo, el diario de Nueva York finaliza el texto informando que el autor del método identifica "tres fases importantes" en el movimiento impromptu: "su relación con el teatro, con la educación y con la clínica" (p. 138). Con eso, Moreno anticipa una clasificación que años después él va a proponer como su visión para un "sistema general de métodos psicodramáticos", lo que veremos posteriormente.

***

Sobre ese período, Marineau informa que Moreno empezó a "dictar conferencias y efectuar demostraciones de su trabajo sobre espontaneidad en escuelas, iglesias y universidades" (Marineau, 1995, p. 135). Lo que él no comenta es que, en 1929, el médico funda su "Moreno Laboratories, Inc." en Nueva York, confirmando así el carácter experimental de sus iniciativas. Y es justamente a nombre de esa empresa que él publica el folleto *Impromptu vs. Standardization* [Impromptu contra Estandarización], exponiendo inicialmente como título "el problema: los jóvenes en la era de las máquinas":

> El joven creativo se encuentra reglamentado y circunscrito en nuestro mundo moderno por dispositivos mecánicos. Cine, radio, libros, teatros – por todas partes él es mantenido bajo control por las instituciones y los inventos de adultos. Es moldeado desde fuera por una civilización de alta presión, y raramente se le permite dar rienda suelta a su imaginación o a expresar su impulso creativo. Él debe seguir hacia donde otros, más viejos y más sabios (¿?) conducen. Hace años un gran psicólogo señaló que incluso el sistema muscular del cuerpo humano estaba experimentando un marcado reajuste bajo las condiciones sedentarias de nuestra era de la máquina, que ciertos grandes músculos se estaban deteriorando, por la perturbación de la economía general.
>
> Este resultado inevitable de nuestra era de las máquinas hasta ahora no ha sido compensado por los dispositivos educativos. A medida que más de la energía vital del niño ha sido expulsada de las labores del hogar o de la granja, tanto más ha sido aclamada por las escuelas. Un número creciente de libros de texto se leen y más temas se estudian. Pero la educación a través de la acción y para la acción (lo que los psicólogos llaman educación motriz) ha sido descuidada (Moreno, 1929a, p. 1).

Para Moreno, la respuesta al problema estaba en el "Impromptu – teoría y método", el cual, "fundado en los hechos conocidos de la fisiología y la psicología" – afirma en el opúsculo, "ofrece un método práctico sencillo para la dirección de las fuerzas que determinan el desarrollo de la personalidad" (p. 1). Más adelante, el autor trata de explicar que "el niño aprende a través de una búsqueda espontánea hacia las cosas que necesita", observando que "sus aprendizajes están estrictamente relacionados con actos", y que "sus actos se basan en las necesidades". Sin embargo, comenta, pronto el adulto comienza a inmiscuirse en el mundo del niño con "contenidos" que no están relacionados con sus necesidades, y "que se mantienen como una sustancia extraña en el organismo".

> [El niño] empieza a diferenciar entre su yo inmediato, la vida, la multitud de actos y sueños que surgen de sus necesidades biológicas, y la masa de contenidos que la autoridad ha impuesto. Comienza a aceptar como superiores estos contenidos y a desconfiar de su propia vida creativa. El punto que se debe hacer es que esta llamada vida creativa no debe confundirse con el soñar despierto fantasioso, que de hecho es un síntoma patológico, ni con los arrebatos desenfrenados que marcan el período después de la escuela. Vida creativa, como usamos el término, es la vida que crea la energía vital trabajando en y a través del organismo físico y personal.
>
> Así que muy temprano en la vida del ser humano civilizado, hay una tendencia a estropear y desviar el crecimiento natural. El error continúa a través de la vida; el individuo vive cada vez menos desde el interior, cada vez menos consciente de sí mismo como un centro activo, mientras que los mecanismos de todo tipo, películas, fonógrafos, libros y todas las culturas heredadas imponen sus patrones y exigencias sobre él. En términos generales – los padres (y en particular la madre) no ven la oportunidad suprema de estimular los impulsos creativos.
>
> Aquí el Impromptu viene al rescate. Ofrece una escuela de formación que puede ser practicada en el grupo pequeño como en el grande, o dentro del propio círculo familiar (pp. 2-3).

En cuanto al método, Moreno explica que *Impromptu* se relaciona con lo que él llama "estados", o sea, "hacemos cosas y aprendemos cosas porque estamos en ciertos estados". Mencionando específicamente "los estados de miedo, de amor, entusiasmo, aspiración, salud", él observa que pueden ser afectados directamente por la estimulación y el control de la imaginación y de la emoción. Y da el ejemplo del "instructor impromptu" que identifica en el alumno la falta de coraje o de alegría:

> Él lo coloca en una situación específica, en la cual tal estado no es adecuado o conveniente. El alumno "juega" esa situación, dramatiza el estado, improvisando. Es disciplinado en muchas situaciones variables en contenido, pero que se centran en el logro de la condición necesaria. Así él construye desde dentro, a través del proceso de imaginación, o si se quiere, a través del impulso creativo, justo la tal condición que su personalidad carece. En otras palabras, si le falta coraje, él va "situando" coraje hasta que aprende a ser valiente (p. 3).

El propio Moreno contesta a los que consideren tal método un dispositivo antiguo, largamente acariciado por los defensores de la educación dramática. Para él, no se trata de entrenar arduamente para que los niños actúen como caballeros del rey Arturo, "con la esperanza de que la misma caballerosidad pudiera transferirse a la vida cotidiana". Su opinión es que los resultados de esa educación teatral no han sido convincentes porque "nunca habíamos tenido una psicología de este proceso y habíamos trabajado sin plan". En el Impromptu, comenta, "tenemos tanto una psicología descriptiva como un proceso de aprendizaje" (pp. 3-4).

A propósito del "estado impromptu", Moreno afirma que el primer objetivo de la formación que propone es lograr alcanzarlo, y que ese estado es "una condición psico-fisiológica distintiva". Dirigiéndose directamente al lector, explica que se puede describirlo, por ejemplo, como "la condición suya cuando, como poeta, usted siente el impulso de escribir", o entonces, "en el caso del hombre de negocios, siente cuando la gran Idea se apodera de usted". O sea, completa, "es el *momento* del Amor, de la Invención, de la Imaginación, de la Adoración, de la Creación". Además, señala Moreno, el estado impromptu puede ser desarrollado de dos formas: (a) desde fuera hacia dentro, (b) desde dentro hacia fuera. Por eso, aclara, "hablamos de (a) formación del cuerpo-a-la-mente y de (b) formación de la mente-al-cuerpo" (p. 4).

Otro aspecto de la escuela propuesta por Moreno es su programación en dos niveles de formación: "la escuela primaria" y "la escuela de grado superior". En la primera, son tres las etapas previstas:

> Primero, el alumno realiza plenamente ciertos actos normales de la vida, por ejemplo, comer pan, beber agua, poner un abrigo, etc. El instructor toma debida nota de la conducta del estudiante. ¿Hace esfuerzo

> el estudiante, desperdicia energía en un esfuerzo bruto, o es descuidado? ¿Hay consideración social correcta?
>
> Segundo, es el período de eliminación. El alumno emprende los mismos hechos que en la primera etapa, pero las propiedades objetivas se eliminan gradualmente. Él come carne imaginaria, bebe de un vaso imaginario y pone un abrigo imaginario. Durante este proceso, los modelos de la vida real están por así decirlo en reparación, están siendo remodelados por imágenes. De este modo, las maneras son "reparadas", el juicio rápido se construye, el comportamiento social se adquiere.
>
> Tercero, el alumno vuelve a la tarea de la primera época. Es un proceso de restauración a la realidad completa. Modelos de comportamiento se han refinado y remodelado en el período creativo transitorio. Mientras que la ubicación de la primera y de la segunda fase está en la escuela, la de la tercera es la vida cotidiana (pp. 5-6).

En cuanto a la "escuela de grado superior", Moreno afirma que su objetivo es el "entrenamiento de la mente". Mientras que el esfuerzo en el nivel anterior es hacer que el comportamiento del cuerpo sea "eficiente, sensible, controlado, expresivo de las intenciones de la mente", el esfuerzo en ese grado es "conseguir el aprendizaje abstracto y contenidos de la mente hacia estados creativos activos". De hecho, para él, "este parece ser el problema de toda la educación superior, y es aquí que nuestros sistemas actuales son insuficientes". Todavía sobre ese nivel, Moreno agrega que, "según la opinión general, nos olvidamos de la mayor parte de nuestro aprendizaje escolar, e incluso aquellos que conservan hechos en su memoria", observa, "raramente encuentran en esos hechos las soluciones de los problemas del momento" (p. 6).

Para ilustrar más vivamente el método utilizado, Moreno menciona un grupo de niños y niñas de edad "no muy variada", con el cual se busque rápidamente crear un "espíritu de grupo amigable". Lo que sigue, después de una discusión preliminar, es un test en el cual a cada niño se propone una situación para actuar: "Johnny, te vas de pesca, es un buen día al principio; llegue hasta el agua, pesque… una tormenta se acerca – ¿Qué haces?" Moreno recomienda que no se deje tiempo entre la sugerencia y la creación, argumentando que el alumno debe "sumergirse antes que estados autoconscientes tengan la oportunidad de intervenir". Una vez terminado el test, él afirma que instructores experimentados serán capaces de hacer "una calificación mental, emocional e imaginativa del alumno", tratando de discernir puntos de coordinación mental y corporal, condiciones de juicio, contenidos mentales y hábitos, así como la intensidad y la forma del impulso creativo. Según el autor del método, son esas observaciones que guiarán al instructor en la selección de pruebas adicionales (pp. 6-7).

Siempre en ese opúsculo, Moreno anticipa elementos que posteriormente profundizará al desarrollar la sociometría. Por un lado, observa que en todo grupo se encontrarán líderes, "los que tienen impulsos creativos dominantes". Además, comenta, habrá también contra-líderes, que "no sólo no están dispuestos a crear, sino que ofrecen resistencia al movimiento", agregando que en éstos, con frecuencia, "el impulso posesivo se hallará dominante". Por último, añade que también habrá muchos neutrales, y que durante el proceso "habrá transferencias", o sea, que "algunos más creativos caerán hacia atrás y algunos 'contra' aparecerán como creadores". Hay que notar, sin embargo, que Moreno aquí hace uso del término *transferencia* no en el sentido psicoanalítico, sino más bien en el de la psicología general, entendido por Arthur Reber, profesor de psicología en la British Columbia University de Vancouver, en su diccionario de psicología, como "más generalmente, el pasar, desplazar o 'transferir' de una emoción o actitud afectiva de una persona a otra persona u objeto' (Reber, 1985, p. 785).

Moreno llama también la atención para "el desarrollo del espíritu de grupo" como un elemento importante de la formación, exponiendo igualmente su visión sobre el rol del instructor y la dinámica de poder durante el curso:

> Al principio, el instructor tendrá autoridad completa. Él (o ella) debe ser una persona de disposición cálida y amable, no necesariamente un profesor profesional: una mente creativa pero controlada y tranquila. Debe ser capaz de impresionar al grupo con la dignidad y la importancia del trabajo. Lo más importante es que cada sesión sea preparada cuidadosamente, y con el esquema general de las situaciones profundamente en la mente. La selección de estas situaciones es una gran parte del problema de la formación. Se espera que, a medida que el trabajo de los laboratorios crezca, clases regulares de capacitación de instructores sean establecidas y frecuentes conferencias realizadas.
>
> Volviendo al gobierno del grupo, la autoridad en la dirección migrará gradualmente a los líderes: los alumnos se verán competentes para inventar y ejecutar los tests de Impromptu y alcanzarán una comprensión notable y simpática en el personaje de cada uno (Moreno, 1929a, pp 7-8).

Después de manifestar su confianza de que las informaciones aportadas en el opúsculo serán suficientes "para despertar la curiosidad y el deseo de investigar", el autor finaliza su texto prometiendo que "Moreno Laboratories, Inc., responderá a las preguntas, enviará ponentes, y hará todo lo posible para aclarar la idea y colocarla al servicio del público" (p. 8). Efectivamente, el periódico de Nueva York *The Brooklyn Daily Eagle*, en su edición de 9 de mayo de 1929, informa que el profesor William H. Bridge, del Hunter College, "y director de educación de Moreno Laboratories, Inc., dará una serie de cuatro charlas sobre el movimiento impromptu en educación", y que el tema será "Las carreras de nuestros hijos". Señala el periódico que el movimiento, "introducido en el país por el Dr. J. L. Moreno" es "una revuelta contra la regimentación de cierta juventud en el mundo moderno". Informa también que, en su primera conferencia, "Bridge va a discutir el urgente problema social de qué hacer con los niños y niñas al final del día escolar" y, entre otros, el tema de "la tragedia de la desviación de los niños y la necesidad de educar a los niños a asumir el control de la vida moderna en un espíritu entusiasta, creativo" (To Lecture on Youth, 1929, p. A9).

Por otro lado, con el título de "La personalidad humana se ha deteriorado – con el desarrollo de la máquina", el diario *The Putnam County Courier* de Carmel, estado de Nueva York, informa el 30 de agosto de 1929 sobre la conferencia "El teatro redescubierto" hecha por Bridge en aquella ciudad. Según el periódico, el profesor comenta que:

> Debido a nuestra mayor dependencia de las máquinas para hacer el trabajo que los seres humanos originalmente hacían por ellos mismos, estamos renunciando a nuestra obligación como seres humanos a ser creativos, ya que (…) lo que nos distingue de los animales es que somos creadores. En la medida en que aceptamos productos y patrones hechos a máquina, que son creados por unos pocos y multiplicados en gran número, nosotros mismos dejamos de inventar y debilitamos nuestro impulso creativo. En otras palabras, dejamos de ser espontáneos (Human Personality, 1929, p. 6).

Además, informa el *Courier*, Bridge comentó sobre su colaboración con Moreno en "estimular y desarrollar el impulso creativo atrofiado de las personas", agregando:

> La técnica del sistema de tratamiento psiquiátrico desarrollado por el Dr. Moreno y el Prof. Bridge consiste en ubicar una persona en una situación dada, lo que le permite reaccionar a ella y superarla, haciendo valer todas sus facultades inventivas en el trabajo de los problemas que plantea la situación en particular. Este sistema está siendo utilizado con éxito en el campo de la formación profesional y ha sido adoptado por RH Macy & Co (p. 6).

La noticia del periódico de Carmel no solamente aporta nuevos elementos sobre el abordaje de Moreno en el campo del teatro y de la educación en el período, sino que añade una información inédita sobre un campo que en el futuro va a ser objeto de múltiples aplicaciones: el uso del método impromptu y luego del llamado *role playing* [juego de roles] en el ámbito empresarial. Efectivamente, en el artículo "A Guide to Drama-Based Training" [Una guía para el entrenamiento basado en el drama], publicado por la revista estadounidense *Employment Relations Today*, los consultores Joyce St. George, Sally Schwager y Frank Canavan informan, por un lado, que "la aplicación de drama a la educación de adultos se introdujo durante la

década de veinte por el psicólogo [*sic*] Jacob Levy Moreno, fundador del psicodrama". Además, comentan, "Moreno demostró que cambios constructivos de comportamiento en los individuos y grupos podrían ocurrir a través de diversos métodos de representación dramática", agregando que, con el tiempo, "él extendió sus ideas también al entrenamiento empresarial" (St. George, Schwager y Canavan, 1999).

Por otro lado, confirman los consultores estadounidenses, "en 1933 él condujo talleres de capacitación para R. H. Macy en relaciones con los empleados – el primero de ese género", añadiendo que "las aplicaciones pioneras de Moreno del teatro como herramienta de formación se convirtieron en el fundamento de las muchas actividades desarrolladas para la capacitación en gestión en los años cuarenta y cincuenta".

***

Por lo que comenta Jonathan Moreno en el libro escrito sobre las ideas y acciones de su padre, al principio de los años treinta Moreno se había involucrado con el *Group Theatre*, "una de las compañías de teatro más influyentes de la historia", y que ya en ese año él había dirigido "ejercicios de espontaneidad" en el *Civic Repertory Theatre* [Teatro de Repertorio Cívico]. Gilbert Laurence, uno de los entrevistados de Jonathan, comenta su experiencia con Moreno mientras era principiante en esa última compañía:

> El grupo de Moreno se reunía regularmente en un estudio, en la parte trasera de Carnegie Hall. (...) No había dinero para nosotros que actuábamos los sketches "impromptu" tomados de los diarios. El Dr. Moreno hablaría con nosotros en forma individual, explicaría lo que era nuestro personaje y como habríamos de interactuar con los demás personajes. Cuando terminase, dejaría el pequeño escenario y nosotros avanzábamos. A veces, el resultado sería una iluminación dramática de la sinopsis que el Dr. nos había dado; otras veces el sketch sería corto y carente de cualquier contacto dinámico. Pero en ningún momento hubo una interpretación psiquiátrica presentada por Moreno. Algunos de los actores eran profesionales, y se decidió presentar una demostración domingo por la noche de lo que se anunció como el "Teatro Impromptu" (Moreno, 2014, p. 105).

Scheiffele, por su lado, corrobora la información de Jonathan comentando que el Group Theatre a menudo es considerada la compañía más importante del teatro estadounidense, "especialmente reconocida por traer el sistema de Stanislavski a América". Según el psicoterapeuta alemán, tanto ese grupo como Moreno "eran conocidos por enfatizar la veracidad psicológica y la inmediatez" (Scheiffele, 1995, p. 190).

A propósito, en la invitación preparada para el evento inaugural del domingo 5 de abril de 1931, bajo la dirección de J. L. Moreno, se anuncian no solamente el *ensemble* [conjunto] de 11 mujeres y 11 hombres, sino también una orquestra impromptu de 6 componentes y 5 instrumentos. Además de informar que habrá piezas "sugeridas por el público" el impreso menciona también que los dos números de la revista *Impromptu* estarían disponibles. De hecho, el número inicial, con fecha de enero, afirmaba que la revista estaba comprometida con tres principios: (1) "interpretar y elaborar una filosofía del creador como un corrector anti-mecánico para nuestra época"; (2) "señalar las técnicas impromptu ya conocidas, y ampliar el conocimiento sobre ellas a través de la colaboración con muchos grupos experimentales"; y (3) ser el órgano de registro para las creaciones realizadas con la ayuda de diversas técnicas impromptu en el calor del momento" (Moreno, 1931, p. 3).

En cuanto al artículo inicial firmado por Moreno, "Ave Creatore", cabe retomar la conclusión en la cual él presenta *el momento* como "la principal categoría del creador". Moreno llama la atención para el desarrollo de una técnica "que conduciría el creador entre la Escila de la espontaneidad cruda y la Caribdis de la obra terminada y su idolización [idolatría] y

repetición". O sea, negándose a quedarse "atrapado por dos alternativas desagradables", el autor sugiere que "un procedimiento de este tipo conducirá gradualmente hacia una re-evaluación de todas las técnicas anteriores, que se ocupan de la formación y las mutaciones del equipo mental y nervioso del hombre" (p. 5).

Sea dicho de paso: según la *Britannica*, en la mitología griega Escila y Caribdis "son dos monstruos inmortales e irresistibles que acosan las aguas estrechas atravesadas por el héroe Odiseo en sus andanzas descritas en la Odisea de Homero, libro XII". Además, agrega la enciclopedia, "estar 'entre la Escila y la Caribdis' significa estar atrapado entre dos alternativas igualmente desagradables" (Scylla and Charybdis, 2016).

Entre las contribuciones escritas por diversos autores en la revista, aparecen obviamente textos firmados por Moreno, cuyos títulos revelan el carácter exploratorio de sus ideas en aquel período. En el primer número, por ejemplo, se trata de *The Impromptu State* [El estado impromptu], *Dramaturgy and Creaturgy* [Dramaturgia y creaturgia], *Body Training* [Entrenamiento Corporal] y *Towards a Curriculum of the Impromptu Play School* [Hacia un plan de estudios de la Escuela de Juegos Impromptu], que desarrollan temas ya aflorados en los dos opúsculos analizados anteriormente. Del segundo número están los ejemplos de *The Creative Revolution* [La revolución creativa], *The Impromptu Orchestra* [La orquesta impromptu] y *Notes on the Pathology of Immediate Creation* [Notas sobre la patología de la creación inmediata].

Sobre los artículos escritos por Moreno en esa publicación, hay por lo menos dos contribuciones que interesa referir. La primera trata del acto creativo, "The Creative Act", artículo en el cual Moreno presenta cinco características del Impromptu. Antes de comentar sobre la primera, él observa que "la distinción entre consciente e inconsciente no tiene cabida en una psicología creativa. Es una *logificatio post festum*" ["racionalización de una retrospectiva" según Reinhart Koselleck (2004, p. 218)], por lo que la utiliza solamente como una "ficción popular". Cuando el proceso inconsciente se hace consciente, explica Moreno, "ese proceso de despertar es 'Impromptu'". Luego, ese acto de "despertar" es acompañado por "una sensación de sorpresa, de lo inesperado; esa es la segunda característica del Impromptu".

Para ilustrar la tercera característica, Moreno afirma que si usted, por ejemplo, llama al dentista por teléfono porque tiene un dolor de muelas, ese acto es un "elemento en un nexo causal del proceso de la vida de una persona real". Sólo se trataría de un impromptu si usted hiciera como si estuviera llamando a su dentista al teléfono, o sea, utilizando "una estrategia para un propósito ficticio" (Moreno, 1931, p. 18). En cuanto a la cuarta característica, él afirma que "en el proceso de la vida, somos mucho más actuados que actuantes", y que esa es "la diferencia entre la criatura y el creador". Por último, Moreno observa que esos procesos inconscientes-conscientes no sólo determinan las condiciones psíquicas, sino que producen efectos miméticos: "Paralelamente a las tendencias que elevan ciertos procesos a la conciencia están otros que llevan a su realización mimética. Esta es la quinta característica del impromptu", concluye (p. 19).

En cuanto a la segunda contribución – *Towards a Curriculum of the Impromptu Play School* [Hacia un plan de estudios de la escuela de juegos Impromptu], – se trata de una crítica al currículo de "nuestros jardines progresistas de infantes" elaborados para la edad preescolar. Refiriéndose al suizo Jean-Jacques Rousseau, cuyo nombre "está unido habitualmente al cambio en teoría de la educación durante el siglo pasado [XIX]", Moreno comenta que su llamamiento a volver a la naturaleza ha sido sin duda "un estimulante hacia una revalorización de los instintos humanos, pero a pesar de esto, su fe en la dirección del niño por la naturaleza

vino a ser más reaccionaria que progresista". O sea, explica, "si se dejan sueltos los instintos humanos en su espontaneidad 'bruta', el resultado de los procesos no será espontaneidad, sino todo lo contrario, el producto terminado, organizado", ya que la ley de la inercia "dominará el inicio espontáneo de la naturaleza y tratará de aliviarla de los esfuerzos continuos, a través del establecimiento y la conservación de patrones" (p. 20). Además, pondera:

> La psicología del acto creativo y del proceso creativo deja claro por qué la reforma en la educación desde Rousseau sólo ha cambiado la superficie en nuestra civilización occidental. Una pedagogía que sea suficiente para nuestro ideal debe basarse por completo y sin ningún tipo de compromiso en el acto creativo. Una técnica del arte creativo, un arte de la espontaneidad, tiene que ser desarrollada con el fin de capacitar al hombre para la creación continua.
>
> El problema de un plan de estudios para las escuelas de juego tiene que reconsiderar tres elementos. Primero: El hábito secular de rodear al niño con juguetes acabados, o con material de juegos para la fabricación de juguetes, fomenta en el niño la concepción de un universo mecánico del cual es el único gobernante desinhibido (...) Segundo: El currículo debe ser en parte ampliado con la adición de todos los temas que se ofrecen a la escuela pública y al estudiante de la escuela secundaria, solo que sean presentados y experimentados en un nivel inferior correspondiente. Tercero: técnicas de enseñanza de estos temas, de acuerdo con las técnicas Impromptu, tienen que ser inventadas (p. 21).

***

En la parte inédita de la autobiografía de Moreno concerniente a ese período, hay por lo menos dos elementos importantes para la comprensión del origen de su método psicodramático, ambos directamente relacionados con Stanislavski. Moreno menciona a "J. J. Robbins, poeta y dramaturgo, el traductor de *My Life in Art* [Mi vida en el arte] de Stanislavski", como un "aficionado temprano" del teatro Impromptu que se había convertido en "un actor habitual en la compañía" (Moreno, 1974, capítulo 8, pp. 34-35). Efectivamente, en la división de manuscritos y archivos de la Biblioteca Pública de Nueva York, los papeles de John Jacob Robbins (1895-1950) están disponibles para consulta, y la participación del traductor en el teatro Impromptu se confirma en el documento-guía (J. J. Robbins, 2016).

Según Moreno, J. J. Robbins "era un personaje", observando que "él pesaba dondequiera entre trescientas y cuatrocientas libras [aproximadamente de 136 a 181 kilos] y nunca pudo bajar de peso". Además, siempre se sentía atraído por rubias delgadas, al estilo estadounidense, que no lo soportaban. Una de ellas, comenta Moreno, lo rechazó de manera cruel: "Si te cayeras muerto ahora, no me importaría. No tenemos nada en común. La única vez que me importo por ti es cuando diriges un grupo. Entonces siento tu fuerza." El comentario mordaz de la joven sobre el caer muerto fue tan aplastante para Robbins, agrega, que "el grupo de teatro Impromptu decidió psicodramatizar su muerte para mostrarle a Robbins lo mucho que ellos realmente se preocupaban por él" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 35).

> Nunca olvidaré esa muerte psicodramática. Robbins interpretó a sí mismo y actuó muy bien. El público estaba en lágrimas por él. No puedo olvidar la manera con la que Robbins nos mostró como volvería a casa para morir. Apenas podía caminar, por lo que una docena de nuestros actores le ayudó a subir las escaleras. Prepararon su lecho de muerte y lo depusieron. Ahora uno podría creer que él podría, de hecho, estar muerto. Ese psicodrama fue una gran afirmación de Robbins de su valor al grupo. Aquellas personas realmente se preocupaban por él (pp. 35-36).

Aunque el término "psicodrama" seguramente no haya sido empleado en aquél momento (1931), "la muerte de Robbins" habrá sido una de las escenas precursoras del método desarrollado por Moreno. A propósito, añade el psiquiatra en su texto autobiográfico:

> Una vez Robbins nos sorprendió. Se murió. Esto fue mucho más tarde, alrededor de 1950. Jugó su papel hermosamente, una vez más. A su esposa le dejó una carta de condolencia que contenía sólo unas pocas líneas. "María", escribió, "como una buena esposa, al estilo indio, deberías seguirme" (p. 36).

El segundo aspecto a que Moreno se refiere en su autobiografía, a propósito de sus experiencias con el teatro Impromptu, incide sobre las diferencias entre sus ideas y las de Stanislavski, parcialmente apuntadas en el anexo 1. De esta vez, sin embargo, se trata del punto principal: "Stanislavski veía la espontaneidad como algo que es *usado* por el actor para revitalizar su técnica dramática al servicio de la conserva cultural", afirma Moreno, mientras que "yo veo la espontaneidad como un principio fundamental que hay que desarrollar sistemáticamente *a pesar de* la conserva cultural" (p. 37) [cursivas en el original]. De hecho, él observa que no se puede "liberar el actor de clichés mediante el uso de la improvisación, sólo para llenarlo una y otra vez con otros clichés, los clichés de Romeo, del rey Lear, o de Macbeth, los cuales", opina, "por inspirados que sean, siguen siendo clichés" (p. 38).

Y para que no quede duda sobre el hecho de que, del punto de vista de su "filosofía del teatro" y la de Stanislavski, "estamos realmente en los lados opuestos de la carretera" (p. 37), Moreno aporta un elemento más a la comprensión del proceso de la construcción progresiva de su método psicodramático:

> Así como Stanislavski fue un adepto consciente de la conserva teatral, nos convertimos en protagonistas conscientes del teatro espontáneo. Yo estaba plenamente consciente de que la tarea de la producción se había complicado enormemente, y formulé un arte del momento en contraste con el arte de la conserva que ha dominado las artes teatrales y sus ramificaciones en nuestra civilización. El paso hacia la espontaneidad del actor provocó la etapa siguiente, la intermitente desconservación por parte del actor de clichés que podría haber acumulado en el curso de su producción o de su vida y luego, finalmente, el tercer paso, la consciente y sistemática formación de la espontaneidad. Esta metodología de la formación de la espontaneidad preparó el camino para el psicodrama (pp. 38-39).

Para concluir la mirada sobre ese período de Moreno en los Estados Unidos, lo que parece cierto es que, después de lograr alguna estabilidad en el nuevo continente, nuestro protagonista empieza a recorrer un trayecto similar al efectuado en Viena: del trabajo con niños – de esta vez, sin embargo, primero en el ámbito hospitalario, luego en el escolar – a la actividad de teatro impromptu con adultos, retomando y recreando sus ideas iniciales. En esa nueva etapa de su vida ya no estarán las prostitutas de la Praterstrasse ni los refugiados de Mittendorf, sino los detenidos de la prisión de Sing Sing y las adolescentes con problemas de delincuencia en la escuela de reeducación de Hudson, como veremos en los próximos dos capítulos.

13. El caso Morris, la prisión de Sing Sing y la psicoterapia de grupo

El "caso Morris" es, sin duda, muy poco conocido. Se trata del "paciente 21", cuyos archivos estuvieron bajo prohibición legal en los Estados Unidos durante ochenta años, y que solamente a partir de 2010 fueron liberados para consulta por la biblioteca Francis Countway, de la Universidad de Harvard. Son cuatro ficheros que totalizan 294 páginas, un cuarto de ellas en alemán. Según informa Moreno en un resumen sobre "el curso del proceso" con fecha de 4 de diciembre de 1929, su paciente de 27 años, Morris P., estuvo internado desde abril de 1928 de en el sanatorio de Bloomingdale, estado de New York. La causa de la aparición de su estado actual fue "un desacuerdo con su cuñado por razones financieras" (Moreno, 1929b, p. 1).

Moreno cuenta que en el primero encuentro entre los dos, Morris [nombre ficticio] le comentó: "Platón estuvo acá esta tarde" y que, cuando preguntado si lo había visto o escuchado su voz, contestó que "fue su espíritu". Además, agrega el psiquiatra, el paciente afirmó con énfasis haber visto "otros espíritus por allí, no lejos del lugar donde vive – los espíritus de Mussolini, Lenin, Hoover y Wilson", y que él sabía que estaba en un manicomio, pero no se consideraba enfermo. Alegaba estar siendo maltratado, "habiendo sido puesto en ese lugar por sus familiares y enemigos sin ninguna razón", comenta Moreno, añadiendo que Morris "se oponía con enojo contra ellos e insistía en salir a la vez" (p. 2).

Además de confirmar el ejercicio de la medicina por parte del entonces Moreno Levy en su área de especialidad, una vez recibida su licencia oficial en septiembre de 1927, paralelamente a sus actividades *impromptu* con niños y adultos, el "caso Morris" es emblemático por lo menos por tres motivos. Primero, porque ilustra con claridad la argumentación utilizada por el psiquiatra para entender la lógica del paciente. Segundo: las notas de archivos revelan el uso terapéutico de lo que Moreno llamaba entonces de "impromptu plays" [piezas impromptu]. Y tercero: los apuntes del médico confirman su abordaje del tratamiento a través de la "técnica del yo auxiliar", años antes de la creación del llamado método psicodramático. En cuanto al primer aspecto, pondera el médico:

> Antes de que podamos proceder a cualquier concepción acerca de un tratamiento adecuado, tenemos que analizar a fondo el paciente, su trastorno mental y sus causas. El paso siguiente sería traducir las experiencias del paciente a un lenguaje poético con el cual, una vez familiarizado, el médico estaría habilitado a hablar, jugar y vivir con el paciente en su propio idioma y en su propio universo (p. 3).

Al respecto, vale la pena describir el razonamiento que hace Moreno sobre los puntos de vista del paciente Morris: "Si un hombre llamado normal se encontrara una mañana en un sanatorio para lunáticos, naturalmente iba a tratar de averiguar como fue que llegó a ese lugar". Enseguida, comenta, trataría de pedir a los responsables que le explicaran por qué lo consideraban lunático, y que lo sacaran de ahí. Asimismo, si sus intentos se frustraran, el hombre normal probablemente se pondría "muy enojado y muy deprimido, pero su concepción del mundo y de sus fuerzas manifiestas no cambiaría". Hasta ese punto, observa Moreno, la lógica del hombre normal y la de su paciente eran la misma. A partir de ahí "se observa un cambio en la actitud de nuestro paciente, que lo diferencia claramente de la inteligencia normal" (p. 3). Así, analiza el médico:

> Luego de fallar su intento de salir, él ve que su poder individual se enfrenta a poderes más grandes, que no puede superar. A medida que su impulso hacia la libertad lo preocupa, empieza a operar confusamente desde el punto de vista de la mente normal, pero de manera muy lógica, si lo estudiamos más profundamente. Por supuesto, una lógica que es diferente de la lógica de sentido común (pp. 3-4).

De hecho, lo que Moreno afirma sobre el "curso del proceso" no deja margen para dudas en cuanto a las actitudes y prácticas a ser adoptadas, según él, por quién esté en el rol de terapeuta:

> Para seguirlo desde ese momento, para entender sus acciones, sus charlas, sus planes, etcétera, debemos renunciar a la lógica del sentido común, ya que sus experiencias están más allá del alcance de nuestra lógica; hay que comportarse como un poeta y crear una lógica poética que nos permita leer sus acciones. Tenemos que considerarlo, por así decirlo, como un poeta que está preocupado con la creación de un tipo necio como el rey Lear o como Otelo, y si queremos jugar un papel en el drama de su confusión mental, tenemos que aprender la gramática de su lógica y asumir una parte que encaje exactamente en su universo. El médico tiene, por así decirlo, el deber de ser no un observador o analista, sino de transformarse, de crear para sí mismo un estado de ánimo que le permita producir una necedad similar a la ficción que el paciente se ha realizado por compulsión (p. 4).

Moreno insiste que el paciente tiene "un objetivo fundamental y último", o sea, "salir del sanatorio y ser de nuevo un hombre libre". Sin embargo, ya que ni los médicos ni los vigilantes lo permiten, que "sus hermanos y hermanas no dan atención a sus ruegos", y que en las varias veces que intentó huir fue capturado, "¿qué puede hacer él ahora?". Contesta Moreno:

> En su memoria hay una multitud de hombres que estaban asociados con el símbolo del poder – Lenin, Mussolini, Hoover, Pershing, Wilson, Trotsky, u otros poderes intelectuales como Platón y Sócrates. En su gran impotencia y debilidad él imagina estar siendo abandonado por todas las fuerzas que llamamos realidades. Tal vez estos poderes le podrían ayudar a salir y así alcanzar su objetivo (pp. 4-5).

Los manuscritos encontrados en los archivos del caso Morris sobre la "trama de una pieza con cuatro personajes – Hoover, Coolidge, Smith, Debs – figura revolucionaria de liderazgo" indican con claridad el uso del impromptu en 1930 por parte de Moreno y de los tres asistentes suyos que acompañaron al paciente. Ahí se puede leer, por ejemplo, en una grafía que no es la del médico, observaciones como: "comparación con la vida del pueblo de cada período a ser considerado"; "intentos del hombre para desarrollar, mejorar a uno mismo y a la sociedad"; y "¿que desea el hombre? Comida, ropa, abrigo, contacto social. ¿Qué tiene el hombre que hacer para conseguirlo?" (Moreno, 1929c, pp. 28, 29, 32).

Moreno observa también que, así como el comportamiento de Morris resulta lógico si logramos "entender su poesía", es posible entenderlo todavía mejor "si estudiamos la conducta del hombre normal en su relación con la religión". Explica:

> Un hombre que pertenezca a una de las grandes religiones, arrojado a un gran problema, e incapaz de encontrar alivio en sus semejantes, también iría buscar a alguien que tuviese un poder mayor que los hombres, y pediría ayuda a Dios, el Todopoderoso. Pero desde el punto de vista de un ateo, esto es una tontería y no tiene ninguna lógica. Sucede que nuestro paciente no es religioso, sino radical y ateo. Por lo tanto, en su mente la imagen de Dios fue dirigida, como a una fuente de recursos, por las imágenes de los héroes de la humanidad; y cuando pasó a ser diferente, no buscó refugio en la imagen de Dios el Todopoderoso, sino que hizo un llamamiento a los poderes de Lenin y Hoover. Por lo tanto, su procedimiento no es tan anormal, al fin y al cabo. Si un hombre religioso va a la iglesia y reza, hace lo que todos hacemos. No es su obsesión individual, sino una obsesión en la que todos los miembros de su religión participan. Pero nuestro paciente tiene una actitud que es singularmente peculiar. Nadie más participa, sino él. No es extraño para nosotros entender su concepción de que el presidente Hoover haga de él un general y que el general Pershing haya establecido su cuartel general en el barrio del sanatorio. Entendemos, además, que él intente ahora cambiar en cuanto al sanatorio y a su significado.
>
> Él lo llama prisión, y la comida, "sucia". Ahora, por fin, se siente como un mártir que ha sido puesto allí por ciertas razones, y como una vez se había entregado a las ideas radicales, no se asombra de encontrar a Lenin y Trotsky y sus familias, presos en el mismo sanatorio. Le da alivio y auto-elevación sentir que está encarcelado y rodeado de tantas personas famosas y brillantes (Moreno, 1929b, pp. 5-6).

En cuanto al uso de "la técnica del yo auxiliar", lo que los archivos registran en el tratamiento de Morris es la presencia alternada del médico y de sus asistentes acompañando al paciente ya

en su casa, así como el recurso a "correspondencia ficticia", como la elaboración de cartas supuestamente enviadas por el alcalde de Mamaroneck, NY, y por el famoso aviador Charles A. Lindbergh (Moreno, 1929d, pp. 82, 123). Por lo que comenta uno de los asistentes, recibir la correspondencia "satisface su vanidad, pero él no la contesta", agregando sin embargo que "al menos recoge cuidadosamente todas las cartas en los bolsillos" (Moreno, 1929b, p. 7).

Lo que sí pareció haber resultado positivamente fue "la entrega de las llaves", según lo que registra uno de los asistentes de Moreno, describiendo un episodio ocurrido ya en la casa de Morris, después de su salida del sanatorio:

> M. agresivo, huyendo, quiere otra casa, quiere echar a todos de su propia casa, con la excepción del Dr. Junto con eso, dice que quiere comprar otra casa. En esta situación, se tomará la decisión de darle todas las llaves de la casa. (…) En el momento de la entrega de las llaves, que se lleva a cabo personalmente por el Dr. con un abrazo, él cambia de repente toda su actitud. Se quedará en la casa, quiere hacer horarios largos con el Dr. Está enormemente emocionado, intenta una y otra vez todas las llaves de todas las puertas, habla de forma coherente, muy esperanzadora (p. 7).

Sea dicho de paso, por ahora la técnica del yo auxiliar aparece en la práctica clínica de Moreno como un recurso de apoyo al paciente en situaciones de su vida cotidiana, sin estar necesariamente vinculada al uso del impromptu. Habrá que esperar hasta 1937 para lograr de Moreno una formulación explícita, en su ya mencionado artículo "Inter-personal Therapy and the Psychopathology of Inter-personal Relations", como veremos más adelante.

***

El poder de Herbert Hoover no era solamente fruto de la imaginación de Morris. Elegido presidente de los Estados Unidos en 1928, "ahora Hoover tenía el poder y el púlpito de la presidencia, y tenía la intención de aprovechar el cargo vigorosamente", comenta David M. Kennedy, profesor de Historia de la Universidad de Stanford, en su clásico *Freedom from Fear – The American People in Depression and War, 1929-1945* [traducido como "Entre el miedo y la libertad – Los EE.UU.: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial, 1929-1945"] (Kennedy, 1999, p. 48). Según Kennedy, Hoover ya era internacionalmente reputado como "un gran humanitario" por su trabajo durante la guerra en la administración de la ayuda en Bélgica y como administrador de alimentos (p. 49), con lo que ha logrado "rescatar a millones de europeos del hambre", completa la *Britannica,* aludiendo al conflicto de 1914-1918 (Herbert Hoover, 2016).

En el plano interno, informa el historiador, Hoover había podido atacar con éxito al grave problema del desempleo durante la recesión de 1921, agregando que a lo largo de la década él había promovido asociaciones de comercio "con el fin de estabilizar los precios, proteger el empleo y la racionalización de la producción en diversos sectores industriales", estimulando la cooperación voluntaria entre los hombres de negocios, con el apoyo del gobierno. Su intención, afirma Kennedy, era "resucitar el espíritu de la reforma de la era progresista, enterrado por la guerra y por el conservadurismo [de las administraciones] Harding-Coolidge" (Kennedy, 1999, p. 48).

El historiador Robert S. McElvaine, autor de *The Great Depression – America, 1929-1941* [La Gran Depresión – Estados Unidos, 1929-1941] confirma la opinión de Kennedy, observando que "las esperanzas eran especialmente elevadas en 1929" y que, para muchos, "la mayor esperanza era el regreso del progresismo, después de ocho años de gobierno republicano conservador" (McElvaine, 1993, p. 65). Refiriéndose al punto principal de la campaña presidencial de Hoover en 1928, McElvaine observa que el tema de la prosperidad había sido decisivo: "Un pollo en cada olla, dos coches en cada garaje" (p. 63).

Para el periodista Frederick Lewis Allen, – que había sido el primero a retratar los años veinte con su ya mencionado *Only Yesterday*, – "para entender los cambios en la vida estadounidense durante los años treinta", hay que empezar por el 3 de septiembre de 1929, ya que fue en ese día que el *Big Bull Market* [Gran Mercado Alcista] alcanzó su pico, "antes de venir abajo y estallarse" (Allen, 1940, p. 1). En su obra siguiente, *Since Yesterday – The 1930s in America* [Desde ayer – La década de treinta en Estados Unidos], Allen resume así su visión sobre el evento y sus consecuencias:

> Si usted deseara ser marcado como el más loco de los profetas por cualquiera de los hombres y de las mujeres a las que usted ha visto ocupados con sus negocios a la luz del sol deslumbrante del 3 de septiembre de 1929, sólo tendría que decirles que en dos meses ellos irían presenciar al mayor pánico financiero en la historia estadounidense, y que eso sería el comienzo de una prolongada y desesperada crisis económica (p. 21).

La *Britannica* resume de manera drástica, por su lado, lo que sigue al *Crash* de septiembre de 1929, al afirmar que "la reputación de Hoover desapareció de la conciencia pública cuando su gobierno fue incapaz de paliar el desempleo generalizado, la falta de vivienda, y el hambre en su país durante los primeros años de la Gran Depresión" (Herbert Hoover, 2016). Entre los que describen de manera viva la situación de millones a lo largo del país en ese período crítico está el profesor David Kennedy:

> Ya era el tercer invierno de la Gran Depresión. En el interior de hace mucho arruinado, los cultivos no comercializables se pudrían en los campos y el ganado invendible se moría en los techos, ya que las corporaciones de estabilización de la Junta Federal Rural habían agotado su fondo de sostenimiento de precios. En los pueblos y ciudades de todo el país, hombres demacrados en abrigos andrajosos, con cuellos vueltos hacia arriba contra el viento helado, y con periódicos taponando los agujeros de sus zapatos, hacían cola por ayuda, taciturnos, en los comedores populares. Decenas de miles de trabajadores desplazados salieron a las carreteras, pulgares arriba, haciendo dedo al oeste, apiñados en vagones de carga en dirección sur, a la deriva al norte, al este, cualquier lugar hacia donde las carreteras y los ferrocarriles los llevaran, donde quiera que encontraran un trabajo. Los que se quedaron ahí se agacharon, acogieron a sus parientes desempleados, colgaban las facturas de compra en la tienda de la esquina, parcheaban su ropa vieja, zurcían y rezurcían sus calcetines, tratando de sostener algunos fragmentos de esperanza frente a las ruinas de sus sueños (Kennedy, 1999, p. 87).

Lo que cuenta Kyvig va en la misma dirección, al describir a adultos y niños, en 1931, excavando en los basureros de St. Louis y New York (Kyvig, 2004, p. 226). Además, observa,

> Con los trabajadores urbanos desempleados buscando desesperadamente cualquier fuente de ingresos, los productores de manzanas del noroeste del Pacífico, frente a una excelente cosecha de 1930, encontraron una manera de salirse bien haciendo el bien. Los distribuidores vendían cajas de manzanas a crédito a los desempleados. Un hombre podía comprar una caja por $ 1,75, pararse en una esquina, y vender las manzanas por cinco centavos cada. Con suerte él podría vender una caja llena de sesenta manzanas en un día, ganar sus $ 3,00, pagar al distribuidor y quedarse con $ 1,25 (menos cualquier fruta en mal estado e invendible). Los productores anunciaban, "Buy an apple a day and eat the depression away," [Compre una manzana al día y devore la depresión], y los que podían permitirse el lujo de hacerlo compraban la fruta con un sentido de la responsabilidad. La venta de manzanas se convirtió en una actividad común en las grandes ciudades, de hecho, un símbolo de como hacer frente a la depresión (p. 225).

***

Un año después de haber ayudado a Morris a liberarse de lo que su paciente consideraba "una prisión", Moreno escribe un artículo de 5 páginas que nunca sería publicado: "Prisons must go" [Las prisiones deben desaparecer]:

> "¿Es eso lo que usted sugiere? ¿Debemos abrir todas las cárceles y dejar salir todos los presos? ¿Los gánsteres? ¿Los asesinos? ¿Los secuestradores? ¿Dejarlos salir e inundar la comunidad? ¿Es eso lo que usted cree, que debemos abolir las cárceles? ¿Y hacer de la comunidad un campo de batalla abierto?"
>
> Sí, esto es exactamente lo que yo creo, porque es exactamente lo que sucede. Usted se olvida de que cada día las puertas de nuestras prisiones se abren y que los delincuentes vuelven a la comunidad. Las prisiones empeoran las cosas. Si no enviáramos el hombre condenado por el crimen a una prisión, si lo dejáramos ahí, la comunidad no podría estar peor de lo que está hoy, con su sistema penitenciario actual. Nos veríamos al menos obligados a pensar, a considerar el problema de modo nuevo y tal vez experimentar remedios que podrían costar menos que nuestras prisiones y que apelaran al sentido común.
>
> Sé que usted como muchos otros se aferra a la idea de que las prisiones pueden ser reformatorios. Esta es una ilusión. La comunidad de la prisión es una estructura social enferma. La negación de las relaciones sexuales, de la libertad, de una ocupación agradable y de actividades físicas normales afecta el cuerpo, la mente y la moral del recluso y cría actitudes antisociales. Las prisiones son cloacas de delincuencia y de crueldad, que infectan a todos los que entran en contacto con ellas. Son centros distribuidores para el crimen organizado. A los ojos de la comunidad el condenado es un animal peligroso y degenerado. A sus propios ojos, él es víctima de un orden social injusto. La reforma penitenciaria es fútil. Todas las llamadas reformas, la educación del prisionero, la socialización de los presos, son gestos pequeños. La reforma es fútil siempre y cuando no se le da al preso una oportunidad para una vida normal y saludable (Moreno, 1931c, pp. 1-2).

Es evidente que las ideas más radicales de Moreno, claramente expresadas en junio de 1931 en Toronto, durante la mesa redonda promovida por la Asociación Psiquiátrica Estadounidense, no han podido ser puestas en práctica, pero el Comité Nacional de Cárceles y Trabajo Carcelario solicitó que el psiquiatra elaborara un estudio sobre tipos de disciplina interna y "un plan concreto para la socialización de las instituciones correccionales" (Moreno, 1932, p. 3). El Centro Correccional Sing Sing, una de las prisiones de seguridad máxima de los Estados Unidos en Nueva York, fue el lugar escogido para el estudio de casos, y el año siguiente Moreno presentaba su informe preliminar, *Application of the Group Method to Classification* [Aplicación del método de grupo para la clasificación]. De hecho, se trata de la segunda edición de un documento publicado meses antes, bajo el título de *Plan and technique of developing a prison into a socialized community* [Plan y técnica de desarrollo de una prisión en una comunidad socializada], ambos en colaboración con E. Stagg Within, profesor de ciencia penal de la universidad de Columbia.

El plan propuesto tenía como objetivo "sugerir como transformar el promiscuo y desorganizado sistema carcelario en una comunidad socializada, a través de un método de asignación de los presos en grupos sociales". La idea era dividir la gran masa de prisioneros en "unidades sociales", compuestas "por un número limitado de hombres", y en grupos, organizados "por la combinación de un número limitado de unidades". Según el plan, la distribución no podría ser "ni accidental, ni circunstancial, ni tampoco por decisión superficial", sino a partir de un "análisis social y psicológico" (p. 7).

Lo que llama particularmente la atención en el estudio, por un lado, son los factores desarrollados a través de la interrelación de los hombres dentro de los grupos e influenciados por tres relaciones, o sea, "1. La de los hombres que simpatizan con el líder; 2. La de los hombres que se oponen a él; 3. La de los neutrales" (p. 8). Por otro lado, el autor evoca curiosamente, como un antecedente histórico del plan, el abordaje del sistema monástico adoptado, desde los años 500, en *The Rule of St. Benedict* [La regla de S. Benito] (Benito, 1998, capítulo 65, pp. 64-65), observando que Benito pedía al abad, gobernador del monasterio, "que conociera cada monje íntimamente y, si la población fuese muy grande, que la subdividiera en pequeños grupos y designara a los decanos para liderarlos". Entre los pioneros en la ciencia penal, Moreno menciona también al Coronel Montesinos, que, como gobernador de la prisión en Valencia, en 1835, "dividió la población de mil a mil quinientos hombres en pequeñas unidades y designó a prisioneros para ser funcionarios subalternos" (Moreno, 1932, p. 8).

Refiriéndose a los tests de inteligencia entonces utilizados en la clasificación de los presos de Sin Sing, los llamados "tests Binet" – por el psicólogo francés que los formuló – Moreno argumenta que "contestar a preguntas preparadas de antemano y enfrentar la realidad son dos cosas distintas", y que hay necesidad de "un método que siga el modelo de una situación de vida", observando que eso es lo que busca el "test de espontaneidad". Él lo compara a los experimentos hechos en Viena "a partir de 1911", con la diferencia de que entonces "los sujetos no eran prisioneros, sino adultos y niños en la comunidad". A partir de situaciones frente a las cuales eran estimulados a improvisar, afirma, "observamos dos tipos de conductas que se repetían constantemente y que nos llevaron a diferenciar, para uso clínico, dos tipos de personas". Básicamente, explica Moreno,

> Se constató que los participantes del primer grupo tenían una mayor satisfacción al enfrentar las situaciones por primera vez. Les molestaba repetir la misma situación en la misma tarea, y si estuviesen bajo la compulsión de hacerlo, su desempeño era menos adecuado que en la primera vez. (…) El segundo grupo tenía buena memoria para el texto. Les gustaba repetir la misma situación y la misma tarea de nuevo y corregir y pulir, para volver a reformarla, para perfeccionarla. Estaban molestos en mostrar algo inadecuado. Su primer intento de hacer "caldeamiento" era empañado en su memoria y resistente, con tendencias contradictorias en afrontar una situación por primera vez (p. 13).

Es justamente ahí que aparece por primera vez explícitamente la noción de caldeamiento ("warm-up"), que Moreno retoma más adelante en el mismo informe, afirmando que "el elemento de 'caldeamiento' a un estado tiene en diferentes personas una influencia diferente sobre el resultado" del test de espontaneidad. El concepto de "warm-up" será posteriormente desarrollado por él, como veremos, en la primera edición de su *Who Shall Survive?* (Moreno, 1934, p. 194), luego en el ya mencionado artículo inicial sobre psicodrama en 1937 (Moreno, 1937, p. 21). Más tarde, el término será utilizado también para nombrar la etapa introductoria del método psicodramático, o sea, el proceso inicial que ocurre antes de la dramatización propiamente dicha.

A partir del test de espontaneidad, Moreno categoriza dos tipos de reacciones: "un tipo en personas que están principalmente interesadas en la *fase inicial* del proceso: y que, por lo tanto, "tienen una mejor memoria para el inicio de estados que para el texto que la acompaña" (p. 13). En cuanto al segundo, afirma que ha sido observado en "personas que se sienten más atraídas por la *fase terminal* organizada de un proceso" [cursivas en el original], y que manifiestan "una mejor memoria para el texto que surge de los estados iniciales que de los propios estados" Como conclusión, y teniendo en cuenta "la recurrencia de estas dos actitudes en cientos de casos", Moreno establece como "hipótesis preliminar de trabajo en el campo de tipos de personalidad" dos opciones básicas: el tipo de reacción espontánea y el tipo de reacción conservadora(p. 14). Sin embargo, pondera, la clasificación individual sola es insuficiente, ya que "el hombre vive dentro de los grupos y en sus acciones es en gran medida regulado por ellos" (p. 21), aunque reconozca que "muchas instituciones no cuentan con el personal para llevar a cabo la clasificación en una escala como la aquí sugerida" (p. 20).

Al resumir los puntos tratados en las bases de la clasificación de los prisioneros, Moreno vuelve de manera recurrente a mencionar tanto a Freud como a Jung, en una nota suya de pie de página que amerita una cita directa:

> Freud, Jung y otros llegaron a una descripción de actitudes y caracteres que aparentemente difieren de la nuestra. Puede ser que varias teorías sean igualmente verdaderas. Un enfoque diferente sugiere un arreglo diferente de los hechos y de las relaciones. Tanto Freud como Jung han estudiado al hombre como un desarrollo *histórico*; uno desde lo biológico, el otro desde el aspecto cultural. Por otro lado, nuestro enfoque ha sido el de la experimentación directa: el hombre en acción; el hombre arrojado en acción, el momento no como parte de la historia, sino la historia como parte del momento – sub species momenti (p. 21) [cursivas en el original].

Cabe observar también que es ese estudio – presentado inicialmente en 1931 en Toronto, y luego en mayo del año siguiente en Philadelphia, durante la reunión anual de la Asociación Psiquiátrica Estadounidense, – que le permite a Moreno ser visto en Estados Unidos como pionero en el área. O sea, como lo afirma Marineau, el año 1932 "se considera como la fecha en que usó por primera vez el término 'psicoterapia de grupo' en las ciencias sociales" (Marineau, 1995, p. 153). Es igualmente en ese informe, en el tópico "Con respecto a la terapia de grupo", que Moreno presenta el argumento de que "el tratamiento individual, aunque sea eficaz, es una tarea imposible en la práctica, ya que el número de reclusos que necesitan algún tipo de corrección comprende la mayoría de la población carcelaria". Además, explica:

> El tratamiento psicológico copia la relación del médico con el paciente. Uno de ellos es superior, el otro inferior, en esa relación. Esos papeles son fijos y la situación es *asimétrica*. En la situación de grupo, una vez que se lleva a cabo la tarea, los grupos funcionan por sí mismos y el proceso terapéutico fluye a través de sus mutuas interrelaciones. Cada hombre tiene el mismo rango. Los roles son plásticos y la situación es *simétrica*. El psiquiatra tiene su posición estratégica no dentro, sino fuera del grupo. Él observa de cerca el desarrollo. Si surgen dificultades en grupo, su tarea consiste en determinar la causa y restablecer el equilibrio a través de la sustitución de los miembros discordantes (Moreno, 1932, pp. 60-61) [cursivas en el original].

Por lo tanto, concluye Moreno, los tratamientos individuales se limitarán "a los casos que obstinadamente resistan al ajuste a través de las eventuales asociaciones asignadas". Al final, agrega, el sistema de la ciencia penal que había tenido en el pasado dos funciones, o sea, "castigar y reformar a través de agencias de corrección", se ve aumentado con una tercera, "el ajuste de los hombres a los hombres y la asignación a los grupos" (p. 61).

Además de presentar tablas exponiendo y comparando datos de siete casos de detenidos según múltiples factores agrupados en cuatro categorías ("nacionalidad y complejo social", "complejo educativo y vocacional", "complejo de inteligencia y de personalidad" y "complejo delincuente y criminal"), el informe aporta igualmente tablas con análisis de las relaciones simétricas entre los casos, seguidas de diagramas ilustrando interrelaciones entre los tipos espontáneos y conservadores, la distribución de grupos y otros elementos. Más allá de los datos de esa institución carcelaria, sin embargo, Moreno incluye también en el documento "una ilustración de la terapéutica de grupo", describiendo el caso de una niña de diez años que "solía morderse las uñas implacablemente" (pp. 74-76), la aplicación del método a "una institución para enfermos mentales" (pp. 77-79) y el análisis resumido de "una agrupación espontánea" realizada en la "escuela pública 181", en el Brooklyn.

Sobre esta última ilustración, incluida para "mostrar la importancia del factor de elección espontanea en cualquier sistema de clasificación que lleve a una asignación de grupo", vale la pena retener los principales puntos, extraídos del informe preparado por Moreno en colaboración con Helen Jennings y Richard Stockton. Se trata de un experimento hecho en clases con "un promedio de 25 a 35 alumnos", a los cuales se instruyó a que eligieran "aquellos alumnos con quienes preferirían estar asociados en sus aulas". Según Moreno, los datos preliminares obtenidos en cuatro clases de quinto grado de aquella escuela han revelado que:

> 1. Aproximadamente 10% optaron por uno de sus vecinos actuales. 2. Aproximadamente 30% de los alumnos fueron indeseables por sus propios compañeros de clase. 3. El número de alumnos indeseables se reducía considerablemente si podían ser elegidos por los alumnos en otras aulas del mismo grado. 4. Aproximadamente 30% de los alumnos de las clases aquí considerados eligieron alumnos de otras clases, pero del mismo grado. 5. Más de 50% de los alumnos dentro del grado se escogieron *mutuamente* dentro de su propia clase. 6. Hubo una triple elección mutua hecha por tres chicos y otra realizada por tres chicas, cortándose del resto de la clase. 7. Aproximadamente 5% de las decisiones tomadas fueron por el sexo opuesto. 8. Aproximadamente 10% de los alumnos fueron súper deseados. 9. Las estimaciones de los profesores en cuanto a quiénes eran sus alumnos más deseados y menos deseados desde el punto de vista

> de los niños fueron sorprendentemente erróneas (Moreno, 1932, pp. 80-81 y Moreno, Jennings y Stockton, 1946, pp. 425-428) [cursivas en el original].

En la adenda agregada al documento, por otro lado, entre los comentarios hechos por 19 profesionales involucrados con el tema, hay uno que llama particularmente la atención. Su autora, Fannie French Morse, superintendente de la Escuela del Estado de Nueva York para la Formación de Niñas, declara ser "un gran estímulo encontrar un compañero para una idea que me ha atrapado por más de veinte años", y que, después de leer el informe, "al parecer la psicología está encontrando su expresión natural". Morse afirma que por treinta años había estado en estrecho contacto "con el niño, incluso el llamado niño-problema", y que de ese contacto surgió "una idea que dio forma a cada una de mis actividades en el trato con el niño delincuente". O sea, que cada niño, "incluso el niño problemático, es poseedor de una personalidad distinta", y que ese mismo niño, "incluso en una institución", debe ser tratado como un individuo. Además, argumenta Morse,

> Ese niño no ajustado es a menudo el resultado de un conflicto entre su interioridad y la exterioridad: entre el intento de una expresión emocional propia y un intento de control de esas mismas emociones por fuerzas externas. En otras palabras, una resultante de personalidad reprimida o desviada. Y dado que esta cualidad elusiva de la personalidad es la fuerza más poderosa en el trato con las relaciones humanas, el individuo debe ser sumamente salvaguardado (Moreno, 1932, p. 98).

Por último, Fannie F. Morse revela estar "ansiosa por ver a su plan [de Moreno] extendiéndose a todas las instituciones. ¿Por qué limitarse a las prisiones o instituciones para el grupo de los menos favorecidos? Sin duda tiene mucho que ofrecer a nuestras instituciones educativas" (p. 99), agrega. Inmediatamente invitado a aplicarlo en la Escuela para Niñas dirigida por Morse en la ciudad de Hudson, Moreno realiza entonces, entre 1932 y 1934, la investigación que lo llevará a escribir su obra maestra, *Who Shall Survive?* Antes que eso ocurra, sin embargo, habrá que pasar por su primer evento de gran repercusión mediática en Estados Unidos: la defensa pública del presidente Abraham Lincoln.

***

> Señor Presidente, Señoras y Señores: He escuchado con atención, pero no estoy seguro ahora si el papel del Dr. Brill era un documento sobre Lincoln o un documento sobre el psicoanálisis. El título de su trabajo es "Abraham Lincoln como humorista". Podría muy bien haber sido llamado "Dr. Brill como humorista". No es justo psicoanalizar la personalidad de un hombre ya muerto, ya que hay que hacerlo sin su consentimiento. Tiene que haber, por lo tanto, una razón *especial*. Las conclusiones del Dr. Brill se basan en declaraciones de amigos y contemporáneos que pueden haber tenido todo tipo de motivos para contar cualquier tipo de historias sobre Lincoln. Si hubiese un psiquiatra contemporáneo hecho un estudio de Lincoln, el Dr. Brill habría estado justificado, en cierta medida, al aceptar los hallazgos. Pero como no se hizo ningún estudio científico del gran emancipador estadounidense durante su vida, no había justificación para cualquier intento de analizar su personalidad a partir de lo que es contado sobre él por laicos (Moreno, 1974, pp. capítulo 8, pp. 13-14).

Son estos los primeros comentarios que hace Moreno el 05 de junio de 1931 en Toronto, durante la reunión conjunta de la Asociación Psiquiátrica Estadounidense y la Asociación Psicoanalítica Estadounidense, como ponente invitado a discutir un trabajo del psiquiatra austríaco Abraham Arden Brill, considerado por George Makari como el introductor del psicoanálisis en los Estados Unidos y el primer traductor de Freud en ese país (Makari, 2009, p. 220).

Según cuenta Moreno en la segunda edición de *Who Shall Survive?* – para la cual él escribe *Preludes of the Sociometric Movement* [Preludios del movimiento sociométrico] –, su crítica al colega prosigue en estos términos:

> "Brill ha tratado de demostrar que el humor burdo y vulgar de Lincoln fue determinado inconscientemente. Mis opiniones se han desarrollado por medio de *un método diferente – el psicodrama* [cursivas mías]. Se basan en el estudio de personas colocadas en situaciones improvisadas. Las personas responden de manera espontánea a una nueva situación, tanto como un actor o una actriz en el escenario de la vida, y cultivan una personalidad que consideran ser la más adecuada para las circunstancias y que mejor cumpla con el propósito que se esfuerzan para servir." (Moreno, 1953, p. XLV).

Sea dicho de paso, la referencia que hace Moreno a "un método diferente – el psicodrama" habrá sido seguramente introducida a posteriori por él a su discurso original, ya que toda la literatura consultada, pertinente a las décadas de veinte y treinta, registra solamente el término *Impromptu*. En la primera edición de su obra maestra, publicada en 1934, el término "psicodrama" tampoco aparece, surgiendo por primera vez solamente en 1937, como anteriormente comentado.

Sea como fuere, lo que es importante retener es que el "incidente Lincoln" obtiene repercusión internacional inmediata: "Al día siguiente los periódicos de Nueva York, Washington D.C., Chicago, Los Ángeles, Toronto, Montreal, Londres y París portaban la sorprendente noticia de que Abraham Lincoln era realmente una personalidad esquizomaníaca", comenta el psiquiatra en su autobiografía, agregando que la historia terminaba con la alusión a que "un estadounidense por adopción subió a la defensa del presidente muerto de los Estados Unidos", mencionando el nombre de Moreno.

Según él, la recepción a sus ideas en ese período fue variada. En ese mismo texto autobiográfico, Moreno comenta que el Dr. William Alanson White, "uno de los gigantes de la psiquiatría estadounidense", lo había advertido: "Primero usted atraerá a los sociólogos, a continuación, a los psicólogos sociales, y entonces a los doctores en medicina general, luego a la gente de la calle, pero nunca logrará vivir para ver el día en que los psiquiatras aceptarán la psicoterapia de grupo" (Moreno, 1974, capítulo 8, pp. 14-15).

Aun así, cuando, en el marco de la reunión de la Asociación Psiquiátrica Estadounidense, "un grupo de psiquiatras y psicólogos" se reúne en la ciudad de Filadelfia el 31 de mayo de 1932, bajo la presidencia de White, para discutir los resultados del trabajo y la propuesta del plan de psicoterapia de grupo para la prisión de Sing Sing, Marineau comenta que "su investigación fue muy bien recibida y se consideró que abría nuevos caminos en el terreno del diagnóstico y la terapia de los reclusos" (Marineau, 1995, pp. 153-154). Sin embargo, entre los 79 psiquiatras presentes, por lo menos una voz discordante se hizo escuchar significativamente. El Dr. Benjamin Karpman, del Hospital St. Elizabeths de la capital, reaccionó de inmediato en contra de la propuesta:

> ¿Cómo puede un médico haber llegado a la noción de grupo? No entiendo. El método de grupo surge como un compromiso, ya que no podemos permitirnos el otro, el método individual. La única manera de conseguir resultados es por un estudio individual completo, y si tenemos eso entonces no será necesario el método de grupo. También se sabe que los presos se llevan muy bien con los demás presos, de todos modos (Moreno, 1957, p. 122).

"Para mi suerte", comenta el autobiógrafo en la secuencia, "la predicción de White acerca de los psiquiatras fue equivocada, aunque siempre hubo obstáculos para la aceptación de mis ideas" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 15). Lo que es cierto es que ya en 1932 Moreno había logrado hacerse conocer tanto nacionalmente en el área médica de su especialidad, como en el estado de Nueva York, por sus experimentos en los ámbitos escolar, teatral y carcelario. Su próximo paso lo llevaría a la Escuela para la Formación de Niñas, a la producción de su primera película con ejercicios de juegos de roles, y a la formulación de su sistema sociométrico.

14. Las adolescentes de Hudson: de la película muda a la sociometría

La señora Fannie French Morse habrá causado un impacto tan importante en Moreno que, en su registro autobiográfico, pasados más de cuarenta años de haberla conocido, él va a declarar: "desde el momento en que conocí a esa mujer rellena, fuerte, con una personalidad decidida y poderosa, tuve que decir que era la mujer más extraordinaria que había encontrado" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 22), añadiendo:

> La doctora Morse era una gran educadora y una administradora magistral. Tenía a su cargo aproximadamente diez mil niñas entre las edades de doce y dieciocho años. La escuela en sí tenía unas quinientas niñas. Las demás estaban en casas de acogida o en libertad condicional con sus familias en todo el Estado. La dra. Morse estaba adelante de su tiempo al ver que las niñas desfavorecidas y delincuentes que llegaban a ella necesitaban educación y oportunidades. (…)
>
> La Dra. Morse fue capaz de conducir a esas chicas, muchas de ellas embarazadas, muchas sufriendo de enfermedades venéreas (...), y las convirtió en señoritas preparadas para regresar al mundo y vivir una vida decente. Su sistema estaba basado en los ideales de la educación humanista, de que cada individuo tiene algún área de habilidad, un potencial que se puede desarrollar (pp. 22-23).

Siempre según Moreno, él se quedó en Hudson por un año haciendo la investigación "que formó la columna vertebral" de *Who Shall Survive?*. Pero antes que el libro saliera, ya los resultados preliminares habían sido revelados, como se lee en el *New York Times* del 3 de abril de 1933. *Emotions mapped by new geography* [Emociones mapeadas por una nueva geografía], anunciaba el periódico sobre una primera serie de gráficos "que buscan retratar a las corrientes psicológicas de las relaciones humanas" a través de líneas de varios colores, o sea, "el rojo para el gustar, el negro para el no gustar" y el azul cuando el sentimiento es "simplemente indiferente" (Emotions Mapped, 1916, p. 17).

Más allá de los datos obtenidos hasta entonces en la escuela de Hudson, sin embargo, el *Times* publica una extrapolación que hace el psiquiatra, según la cual "se puede estimar que proporcionalmente hay de 10.000.000 a 15.000.000 de individuos aislados en los Estados Unidos, que llevan siempre la peor parte de todo". En consecuencia, afirma Moreno, "ellos sufren, están descontentos, y reflejan su infelicidad en la vida de otros". Para él, con la ayuda de esos gráficos, habrá una oportunidad no solamente "de comprender la miríada de redes de relaciones humanas", sino también lograr que las personas rechazadas puedan transferirse a otros ambientes, "donde ellas puedan llegar a ser seres humanos felices".

Y para dejar más clara su intención en ese momento, él observa que "si alguna vez consiguiéramos mapear toda la ciudad o una nación entera", el resultado sería "un intrincado laberinto de reacciones psicológicas que presentarían la imagen de un vasto sistema solar de estructuras intangibles, influyendo poderosamente en las conductas, como la gravitación hace con los cuerpos en el espacio". Mientras no se logre por lo menos determinar "la naturaleza de esas estructuras fundamentales que forman las redes", concluye Moreno en la noticia, "estamos trabajando a ciegas en un esfuerzo aleatorio para resolver problemas causados por la atracción, el rechazo y la indiferencia de grupos" (p. 17).

***

Aun antes de lanzar su obra maestra, Moreno realiza su primera experiencia cinematográfica al producir *Spontaneity Training* [Entrenamiento de la espontaneidad], una película muda en blanco y negro de cerca de 22 minutos. El material es importante, por un lado, porque confirma el rol pionero del psiquiatra en el uso de la tecnología: en su artículo "The Role of Film and Media in Mental Health" [El rol de la película y de los medios de comunicación en la salud

mental] Jean-Anne Sutherland, profesora de la Universidad de Carolina del Norte, lo reconoce, informando que "en 1944, en un artículo intitulado "Psychodrama and Therapeutic Motion Pictures" [Psicodrama y Películas Terapéuticas] Moreno argumentaba que las películas podrían revelar comportamientos similares a los de los clientes". Además, comenta Sutherland, "un poco adelantado para su época, Moreno se anticipó a la aclamada serie de televisión [estadounidense] *In Treatment* [En tratamiento] por unos 60 años" (Sutherland, 2010, p. 297, y Moreno, 1944). Por otro lado, *Spontaneity Training* (UQTR, 2003b) es el primer documento de Moreno en el cual aparecen las tres fases que van a componer el formato de su futuro método psicodramático (caldeamiento, dramatización e intercambio).

La primera parte de la película presenta a "Dr. Moreno hablando a las estudiantes", en su primera sesión de formación sobre a teoría y el entrenamiento de la espontaneidad, elementos "basados en hechos conocidos de la fisiología y de la psicología", que "ofrecen un método sencillo, práctico, para la dirección de las fuerzas que determinan el desarrollo de la personalidad". Varias explicaciones suyas aparecen sucesivamente en la pantalla:

- Se construye una serie de situaciones que pueden ocurrir en el transcurso de la vida comunitaria – situaciones en la vida del hogar, en el trabajo doméstico, o en el negocio. Las situaciones son – dependiendo de las necesidades mentales de la estudiante – o elegidas por la estudiante o sugeridas a ella por el instructor.
- Los objetivos de las clases en entrenamiento de la espontaneidad son la mejor integración de los mecanismos emocionales de la personalidad en acción, la integración de los conocimientos a la personalidad en acción, y el mejor ajuste de la personalidad en acción a otras personas de su entorno inmediato.
- Las situaciones de la vida se construyen de modo que una función específica sea actuada por la estudiante. Las situaciones de la vida construidas al principio son tan simples como sea posible. Cuando esto es bien actuado, las estudiantes son colocadas gradualmente, o se van colocando a sí mismas, en situaciones cada vez más complejas.
- No se lleva a cabo ningún paso nuevo hasta que se domine al anterior de forma satisfactoria. A las estudiantes se les dice que se lancen en las situaciones, que pasen por ellas, y que actúen cada detalle necesario en la situación, como si fuera en serio. (…)
- Durante la actuación se hacen registros detallados, e inmediatamente después se empieza un análisis y una discusión de la actuación, en las que el instructor y las estudiantes participan. (…)
- En el transcurso de esa formación, los diferentes rasgos en el modo de ser ["makeup"] de la personalidad del individuo vienen a la luz y se evalúan.
- Muchos rasgos que indican dificultades de personalidad llegan a expresarse – ansiedades, miedo escénico, tartamudez, tendencias egocéntricas, postura desmañada, terquedad, sobreexcitación, actitudes fantásticas e irracionales. Paso a paso, a través de ese tipo de formación, la estudiante se vuelve capaz de superar esas limitaciones (UQTR, 2003b).

Sobre el proceso de caldeamiento, Moreno lo presenta como "un importante factor en el entrenamiento de la espontaneidad":

- Es caldeamiento hacia un estado. Se puede comparar eso al hacer una corrida antes de saltar. Al estado obtenido se llama estado Impromptu (*Stegreiflage*).
- El estado puede ser una emoción, como la ira; un proceso intelectual, como la inspiración; un estado interpersonal, como una relación madre-hijo.
- Actuar en el calor del momento se acompaña de señales fisiológicas y mentales, – los indicadores de caldeamiento. Ellos son importantes como iniciadores de un proceso emocional.

Entre las ocho estudiantes que participan de la película (Jean, Lorraine, Cluna, Helen, Virginia, Ruth, Regina y Norma), Lorraine es la primera a ilustrar el proceso "hacia un estado de inspiración" para un trabajo de creación en arcilla. Según las leyendas en pantalla, "Vemos la realización gradual comenzando con titubeo... luego el pensar... y finalmente el ser inspirada por una idea. Este es un ejemplo de un estado totalmente caldeado." Ya en la segunda escena, simulada en un internado, "Virginia y Helen se caldean hacia un estado interpersonal, una

relación madre-hija". Al improviso, la niña le pregunta a la madre: "¿Puedo ir a la casa?". A lo que la madre significativamente contesta, mirando al reloj: "No, no puede."

Otro "factor importante" presentado por Moreno en la película es lo que él llama "acto de transferencia", que describe como algo producido "a voluntad", en el cual el instructor se lanza en un estado específico, "con propósitos de sugerencia". En pantalla:

- Durante ese acto el propio instructor ya está caldeado para el estado y el rol a ser materializados por el sujeto. El efecto del acto de transferencia depende del grado en el que el instructor está caldeado, y de la claridad del pensamiento con la que ha sido formulado el rol.
- Un acto de transferencia se lleva a cabo por el instructor para transferir a una estudiante la situación de esperar a alguien que no viene. [Una de las participantes entra en acción].
- El acto de transferencia en sí tiene la importancia de proporcionar un "arranque". El resto del procedimiento sigue siendo la libre expresión del sujeto.
- La estudiante se lanza en la situación. Al principio está alegremente emocionada. Luego, llena de expectativas. Por último, decepcionada y desesperada.
- El entrenamiento en la transferencia es importante para la formación de líderes y ejecutivos. Jean actúa la transferencia como una ejecutiva de negocios frente a un grupo de empleados. Norma actúa la transferencia como la enfermera jefa de un personal del hospital en una situación de emergencia.

En su segunda parte, la película muestra dos escenas completas en las cuales la situación y los roles son definidos a partir de un "acto de transferencia" del instructor: la anfitriona, dos invitadas, la registradora de datos y "Jean, la principiante en el trabajo de camarera", a quien le cabe servirles café. En la primera escena, una de las invitadas se queja: "He pedido café, usted ha servido té", a lo que "Jean se precipita y se mete en una acalorada discusión". Comentarios de cuatro de las participantes: "Los movimientos son torpes", "El servicio fue malo. Ella no sabe como llevar a los platos. Se acerca demasiado a las invitadas", "No escucha lo que dice una invitada", y "Se excita con demasiada facilidad. La invitada tiene derecho a quejarse".

Moreno también hace en pantalla un análisis de desempeño, observando que la principiante "debería dominar primero las manipulaciones del servicio", empezando el entrenamiento "a lo mejor sin invitados presentes", y agregando que "Cluna y Lorraine, como invitadas, no son el más fácil encargo para Jean". O sea, es evidente que esa etapa de intercambio estaba todavía lejos de lo que vendría a ser el *sharing* en el futuro psicodrama terapéutico, como va a observar Zerka T. Moreno en la regla XIII de sus *Normas*, escritas en los años cincuenta a pedido del propio Moreno: "No es el análisis lo indicado aquí, sino el amor y el compartir del self" (Moreno y Moreno, 1995, p. 292).

En la parte final de la película, después de examinar con "su amiga" el registro de la clase, Jean "de repente se da cuenta de lo inadecuado que fue su servicio", y en la escena siguiente ya aparece "tomando la crítica con una sonrisa". O sea, observa la pantalla, "en el curso de la formación, Jean aprende como responder a situaciones inesperadas y a diferentes tipos de clientes". El segundo intercambio también aporta comentarios positivos: "Su servicio es más adecuado.", "Ha perdido la mirada asustada.", "Está más segura de sí misma." y "Tiene una sonrisa agradable y no habla más de lo necesario." (UQTR, 2003b).

Por último, Moreno aprovecha su análisis para introducir por primera vez el concepto de "átomo social", que él luego va a desarrollar en *Who Shall Survive?* Refiriéndose a las personas que han estado actuando con Jean como "invitadas", y a las que ella nunca había encontrado, o que "aunque hubiese encontrado, no habían tenido ninguna impresión específica una sobre la otra", Moreno observa en el texto en pantalla que:

- Ellas están, en términos de sociometría, fuera de su "átomo social";
- Las que fueron colocadas como invitadas frente a Jean, con quienes ella ya está bien familiarizada y quienes han tenido una impresión específica sobre ella o sobre quien ella tuvo una impresión específica, ya sea positiva o negativa. En términos de sociometría, estas personas pertenecen a su "átomo social".

***

La ambición de alcanzar a la mayor población posible, ya anunciada en el artículo de 1933 del *Times*, se va a confirmar el año siguiente cuando, al lanzar *Who Shall Survive? – A New Approach to the Problem of Human Interrelations* [¿Quién sobrevivirá? – Un nuevo enfoque al problema de las interrelaciones humanas], Moreno empieza su primer capítulo afirmando:

> Un verdadero procedimiento terapéutico no puede tener otro objetivo sino el conjunto de la humanidad. Sin embargo, ninguna terapia adecuada puede ser prescrita mientras la humanidad no sea una unidad de alguna forma y mientras su organización siga siendo desconocida. Nos ayudó al principio pensar, aunque no teníamos una prueba definitiva para ello, que la humanidad es una unidad social y orgánica. (Moreno, 1934, p. 3)

A pesar que la primera frase ha sido repetida exhaustivamente a lo largo de toda la literatura especializada, la nota de contenido que la seguía parece haber pasado desapercibida, por lo que vale la pena retomarla. De hecho, en ella Moreno menciona un fragmento del opúsculo *Rede über die Begegnung* [Discurso sobre el encuentro], publicado anónimamente en 1924:

> El conflicto terapéutico del médico que va a tratar a un hombre en un determinado pueblo, – pero que se retrasa en su llegada porque se encuentra con tantos otros en el camino, cuya enfermedad está vinculada con la suya y luego siente que ningún hombre puede ser tratado por separado, sino todos los hombres juntos, – se presenta en las siguientes palabras: "Pero ¿cómo es que yo no llego todavía al lugar en el que él vive? Es por eso: entre el lugar desde el que me despedí y el lugar donde él vive hay muchos países, y en cada país por donde paso hay varias provincias, y cada provincia tiene tantos pueblos. Y cada pueblo tiene más de cien o más de mil almas. Y cada alma que encuentro necesita mi atención" (Anónimo, 1924, p. 10).

Además de esa clave para la comprensión de la amplitud de su visión terapéutica, otras raíces de su pensamiento aparecen en ese texto anónimo de 1924, revelando tanto datos sobre su método de acción como la dimensión cósmica de su filosofía:

> Este es el caso cuando en el encuentro se produce una lágrima, una interrupción, un mal, una queja, una impropiedad, una imperfección. Entonces tengo razones para cuestionar nuestra situación, para examinar nuestra situación, para reconocer nuestra situación, y para sacarnos de nuestra situación. (…) Luego el encuentro me retrasa, como un arroyo se retrasa en su curso, ahora por los acantilados, luego por las curvas o por los bancos de arena. (…)
>
> Para poder encontrarme, usted debe iniciar su camino desde el principio, desde el lugar donde vino; de usted mismo. Y cuando haya respondido adecuadamente a sí mismo, debe comenzar con los que más cerca están de usted; y cuando haya respondido adecuadamente a ellos, comience con los que viven en su casa. Y cuando haya respondido adecuadamente a ellos, puede continuar a ir de un lugar a otro, no demasiado rápido ni demasiado lento, pero sí como se le ocurra. (…) Cuando alguien haya respondido adecuadamente a la gente de su comunidad, ya puede dejarla. Y cuando haya respondido adecuadamente a los de su país, también puede dejarlos. Y cuando haya respondido adecuadamente a los habitantes de la tierra, también puede dejarlos. Y cuando haya respondido adecuadamente a todos los seres del espacio infinito, también puede dejarlos. (…)
>
> Cuando yo haya satisfecho todas las situaciones, y también a los que he encontrado, y a aquellos a los que ellos han encontrado, y así sucesivamente hasta el infinito, entonces ya no hay en mi encuentro con usted ninguna lágrima, ninguna interrupción, ningún mal, ninguna queja, ninguna impropiedad, ninguna imperfección más. (…) Entonces me muevo más rápido que todos hacia el lugar donde usted vive, hacia mí mismo, quien sólo en el encuentro con usted logra su plenitud (Moreno, 1952-1953, p. 2).

De hecho, es en *Who Shall Survive?* que Moreno presenta por primera vez el concepto de *tele*, que en *The Sociometry Reader* [El lector de sociometria], un texto posterior, él va a describir

como “la contraparte científica del encuentro” (Moreno, Jennings et alii, 1960, p. 17). Empezando por Tales de Mileto, – de quien afirma haber conocido el poder de atracción de los metales ferrosos, “a los cuales atribuía un ‘alma’”, interpretación posteriormente descartada, – Moreno comenta que, dos mil años después, Franz Mesmer postulaba un poder de atracción proveniente “esta vez de cuerpos ‘animales’”, creyendo que en el proceso de hipnosis un fluido magnético pasaba desde el operador al sujeto, y que, por lo tanto, “a través de este medio un individuo puede actuar sobre otro”. Sin embargo, refiriéndose al médico e investigador británico James Braid, Moreno observa que él demostró más tarde que eso no se puede probar y que “los fenómenos emergentes en el proceso de hipnosis son subjetivos en origen”. Fue a partir de ese punto, agrega Moreno, que “Charcot, Freud y otros desarrollaron la psicología subjetiva actual” (Moreno, 1934, p. 158).

Para llegar a su definición de tele, Moreno argumenta que

> Las innumerables variedades de atracciones y repulsiones entre individuos necesitan un denominador común. Un sentimiento es dirigido de una persona hacia otra. Tiene que ser proyectado en la distancia. Así como usamos las palabras tele-perceptor, telencéfalo, teléfono etc., para expresar la acción a distancia, para expresar la unidad más simple de sensación transmitida de un individuo hacia otro utilizamos el término *tele*, τῆλε, “distante”. El concepto de tele es introducido por nosotros no por su conveniencia, sino debido a la presión de nuestros resultados analíticos. El tema objeto de la investigación no está cubierto por cualquiera de las ciencias psicológicas y sociales de hoy (Moreno, 1934, p. 159).

Buscando explicar mejor el concepto, Moreno lo retoma en otras oportunidades, especialmente en su breve artículo “Tele: a definition”, incluido en el ya mencionado *The Sociometry Reader*. En ese texto él considera que “empatía y transferencia son partes de un proceso más elementar y más inclusivo, *tele*”, observando también que “el proceso de *reciprocidad* no entra en el significado de empatía”, y que si por un lado “la transferencia es considerada como el factor responsable por la disociación y la desintegración en los grupos sociales”, por otro “la tele es el factor responsable por el aumento de mutualidad de elecciones que sobrepasan la posibilidad de azar y por el aumento de la tasa de interacción entre los miembros de un grupo” (Moreno, Jennings et alii, 1960, pp. 17-18).

Asociado al concepto de tele, Moreno desarrolla también en *Who Shall Survive?* el concepto de átomo social. De hecho, para él, desde el punto de vista sociométrico, la tele, “este complejo sentimiento, se separa sólo artificialmente de un todo más amplio”, o sea, se trata de “una parte de la unidad viva más pequeña de carácter social que podemos comprender, el átomo social” (Moreno, 1934, p. 162). Y una vez más, en la formulación de ese concepto, su inspiración se vuelve a la cultura griega:

> Cuando Demócrito desarrolló la teoría del átomo, inauguró la concepción moderna del universo físico. Para afirmar el átomo como la más pequeña partícula viva de la que se compone el universo, tuvo que cerrar los ojos a las configuraciones prevalentes sobre la materia y reclamar insolentemente que se componían de otras unidades infinitamente pequeñas, ellas mismas indivisibles, los átomos. A lo mejor en un enfoque del universo social podemos aprender de Demócrito y cerrar los ojos a las actuales configuraciones que la “materia” social nos presenta: familias, fábricas, escuelas, naciones, etc. Tal vez una mente no distraída con los hechos brutos de la sociedad será capaz de descubrir la más pequeña unidad social viva, ella misma no más divisible: el *átomo social* (Moreno, 1934, p. 141) [cursivas en el original].

En el glosario incluido al final del libro, Moreno resume el concepto de manera todavía más explícita:

> *Átomo social.* La más pequeña constelación de relaciones psicológicas que pueden formar las células individuales en el universo social. Se trata de las relaciones psicológicas de un individuo con aquellas

> otras personas a las que él se siente atraído o repelido y su relación con él, todo con respecto a un criterio específico (como viviendo en proximidad) (Moreno, 1934, p. 432).

Posteriormente, tanto el concepto de *tele* como el de *átomo social* van a ser utilizados por Moreno para complementar el análisis de las relaciones entre los participantes de sesiones psicodramáticas, a través de la construcción de los llamados *sociogramas*, o sea, gráficos que visualizan "la estructura subyacente de un grupo y la posición que cada individuo tiene dentro de ella" (p. 432). Ese va a ser el caso, por ejemplo, del paciente "A. S.", un destacado violinista cuyo tratamiento psicodramático Moreno analiza en el artículo "Creativity and Cultural Conserves –with Special Reference to Musical Expression" [Creatividad y conservas culturales – con especial referencia a la expresión musical], publicado en abril de 1939. Además de registrar, en uno de los sociogramas, las relaciones *tele* positivas o negativas entre el músico y las personas de su familia, Moreno retrata gráficamente también su *autotele*, o sea, "las relaciones del paciente consigo mismo" (Moreno, 1939, p. 6), como veremos más adelante.

***

Por lo menos otros tres conceptos son introducidos por Moreno en su obra maestra, que cabe subrayar por sus relaciones directas con la psicología: la "casa psicológica", la "geografía psicológica" y las "corrientes psicológicas". En cuanto al primero, él constata las dificultades de las niñas que llegan a la comunidad de Hudson para sentirse "en casa", sabiendo "por observación" lo importante que es para los niños en edad adolescente "producir el apego a un núcleo de personas que ofrecen protección y estímulo para el progreso emocional e intelectual". Además, explica:

> Todo individuo gravita hacia una situación que le ofrezca como personalidad el más alto grado de expresión espontánea y plenitud y busca continuamente compañeros que estén dispuestos a compartir con él. La casa psicológica es su objetivo. Esta idea de casa puede ser idéntica a su grupo de casa real o puede estar relacionada con una o más personas de fuera, hacia el cual él se sienta atraído. Incluso puede ser no más que una vaga idea en su mente. Sin embargo, puede ser suficiente para influir en su actitud y conducta en su grupo de casa real. La persistencia de un hogar depende de los intereses que sus miembros tienen entre sí. Cualquier hogar, para tener éxito, debe contar con el apoyo de una parte del grupo. La única característica permanente, el único invariable en cualquier estructura de la casa, es una configuración de relaciones, un núcleo psicológico (Moreno, 1934, pp. 202-203).

Sobre el segundo concepto, Moreno observa que "el mapeo de toda la comunidad, la representación de las interrelaciones de sus habitantes y de sus colectividades en relación a (a) localidad y a (b) las corrientes psicológicas entre ellos, es la *geografía psicológica*" (p. 233). A propósito, el libro incluye un mapa reproduciendo a las 435 personas (pequeños círculos rojos) que componían la población de la escuela en el día de la encuesta, presentes en cada una de las catorce casas (grandes círculos). Considerando que a cada individuo se le había pedido que indicara cinco personas con quien le gustaría o no vivir, con líneas representando atracción (rojo), rechazo (negro) o indiferencia (azul), el mapa presenta un conjunto de cerca de 4.350 líneas. Significativamente, Moreno llama la atención para las casas C7 y C10, habitadas por las niñas negras, "que aparecen casi cortadas de la red general, con la excepción de unas pocas líneas que vienen de aquí y de allá". O sea, "ellas tienen la posición de grupos aislados" (p. 243).

En cuanto al tercer concepto, el de "corrientes psicológicas", la descripción hecha por Moreno, relacionada con "el efecto tele", viene formulada en los siguientes términos:

> Nuestro problema es la expansividad social del hombre y su transmisión de emociones. La expansión social no supone sólo cuan intensa es una emoción que se proyecta hacia tal o cual persona, sino *cuantas* personas una persona es capaz de interesar, a *cuantas* personas ella puede transferir una emoción, y de

> *cuantas* personas puede absorber emociones. En otras palabras, se remonta al origen de una "corriente psicológica" (p. 162) [cursivas en el original].

Por otro lado, en su ya citado diccionario de psicología, Corsini registra la expresión *geografía psicológica*, atribuyéndola a Moreno y definiéndola como "el patrón de toda una comunidad que muestra la ubicación y las interrelaciones de los grupos dentro de ella, con énfasis en las corrientes psicológicas que fluyen entre ellos" (Corsini, 2002, p. 782).

***

En su artículo "Clinical Foundations of The Therapeutic Spiral Model: Theoretical Orientations and Principles of Change" [Fundamentos clínicos del modelo de espiral terapéutica: orientaciones teóricas y principios de cambio], publicado en 2007 en el libro *Psychodrama: Advances in Theory and Practice* [Psicodrama: Avances en Teoría y Práctica], Katherine Hudgins afirma que "en el libro de Moreno *Who Shall Survive?* (1953), él declara que sólo las personas que son espontáneas sobrevivirán" (Hudgins, 2007, p. 183). En ese punto, la psicóloga clínica estadounidense seguramente se equivoca.

De hecho, tanto en la primera edición (1934) como en la segunda (1953), la respuesta a la interrogación hecha por Moreno en el título de su obra maestra se mantuvo igual. Es cierto que la publicación hecha diecinueve años después fue largamente revisada y aumentada (de 440 a 763 páginas), pero el párrafo final, en el cual Moreno contesta a su propia pregunta, no sufrió cambio alguno:

> Es posible que hayamos ido demasiado lejos con nuestra falta de respeto por la sabiduría de la naturaleza, al igual que en tiempos pasados nos fuimos demasiado lejos en nuestro respeto por ella. Puede que se demuestre, al final, que los métodos lentos y "ciegos" de planificación de la naturaleza, por más sabios que hayan parecido en una etapa de nuestro conocimiento y por más que parcialmente deficientes en otra etapa de nuestro conocimiento, son verdaderos, tomados en su totalidad. Una nueva apreciación puede entonces surgir del sentido del viejo mito al cual todas las grandes religiones han dado a luz en notable unísono, el mito del padre que ha creado el universo para todos, que ha hecho sus espacios tan inmensos que todos pueden nacer y de manera que todos puedan vivir (Moreno, 1934, p. 369, y 1953, p. 614).

Para alguien que empezó su libro afirmando que "un verdadero procedimiento terapéutico no puede tener otro objetivo sino el conjunto de la humanidad", hubiera sido incongruente la conclusión de que "solo las personas que son espontaneas sobrevivirán". Además, por lo que el propio Moreno sugiere, la espontaneidad no puede ser entendida como algo que uno posee o no. Se trata de una capacidad cuyo desarrollo puede ser promovido a través de actividades de entrenamiento, implicando diferentes grados de realización. En la cita hecha párrafos atrás, por un lado, él afirma que "todo individuo gravita hacia una situación que le ofrezca como personalidad el más alto grado de expresión espontánea". Por otro, la edición de 1953 trae en su glosario la definición dada por Moreno a la espontaneidad, como "el grado variable de respuesta adecuada a una situación de grado variable de novedad" (Moreno, 1953, p. 722). Más adelante, en la tercera edición de su *Psychodrama*, él va a retomar una "definición operacional de la espontaneidad" observando que "el protagonista es desafiado a responder con algún grado de adecuación a una nueva situación o con algún grado de novedad a una situación antigua" (Moreno, 1977a, p. xii).

***

Después de haber estado por un año en Hudson, Moreno comenta que volvió a Nueva York para retomar su práctica, y que "Helen Jennings se hizo cargo de la tarea" en la institución. Además, observa que en el momento en que regresó a la ciudad, los arreglos de vivienda de las

niñas de Hudson se habían establecido de conformidad con los principios de la sociometría y el psicodrama se había convertido en una parte integral del programa de la escuela" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 24). Estos comentarios se deben a tres motivos. Primero, porque confirman sus objetivos de promover cambios concretos en la "geografía psicológica" de la institución, según los resultados de las elecciones sociométricas hechas por las jóvenes ocupantes. Segundo, porque confirman su tendencia a nombrar a *posteriori* como "psicodrama" a los ejercicios impromptu y de juego de roles aplicados en la escuela. Y tercero, por mencionar una vez más la participación activa de Jennings, que según Marineau "sería una fuerza conductora en la publicación de *Who Shall Survive?* y de numerosos proyectos de investigación" (Marineau, 1995, p. 136). De hecho, es a través de Jennings que Moreno conoce al entonces profesor de psicología en la universidad de Columbia, Gardner Murphy, director de la tesis doctoral de la investigadora.

Moreno cuenta en su autobiografía que "un domingo en 1935" invitó a Gardner Murphy y al pedagogo y también profesor de Columbia William Heard Kilpatrick, para visitar la institución de Hudson. Años después, el propio Murphy evoca detalladamente el evento en su libro *Freeing Intelligence Through Teaching – A Dialectic of the Rational and the Personal* [Liberando la inteligencia a través de la enseñanza – una dialéctica de lo racional y lo personal], aportando elementos concretos sobre la dimensión didáctico-pedagógica del trabajo de Moreno en acción, que vale la pena considerar:

> Nunca olvidaré el día en que tuve el privilegio de acompañar a William Heard Kilpatrick para ver la demostración de Moreno en psicodrama en Hudson. Niñas adolescentes, en su mayoría algo retrasadas intelectualmente, y que se habían metido en problemas con la ley, estaban teniendo una escolarización normal con formación profesional y una rica vida social, por parte de Fanny Francis Morse, y Moreno había venido allí para liberar el potencial de las personalidades de las niñas, a través de la representación libre de pequeñas escenas, en las que podían proyectarse. Habíamos sabido de antemano solamente que el psicodrama daba a cada participante la oportunidad de lanzarse inmediatamente y sin ninguna preparación en cualquier rol social que tuviese algún significado para ella. Veinticinco niñas nos estaban esperando. "Ahora, muchachas", dijo Moreno, "es una calurosa tarde de verano. Ustedes, Pauline y Helen, están circulando en auto a lo largo de la avenida y se detienen en un bar de la carretera. Usted, Ruth, es la hijita de Helen. Hazel y Janet, ustedes son las camareras. María, usted es la propietaria. Muy bien, adelante, chicas." Por más remota que esa situación pudiera ser para esas niñas urbanas de clase baja, ellas se lanzaron a esa escena con imaginación y energía. Fue un gran espectáculo. Entonces Moreno diría: "Muy bien, chicas, allí, critiquen a ese juego". Eunice, Viola y Grace tuvieron de inmediato comentarios. "Helen no actuó como si estuviera realmente con calor y cansada; cualquiera podía ver que Hazel no estaba realmente sirviendo las mesas; se puso nerviosa, hablaba demasiado rápido." Esas chicas estaban aprendiendo la membresía social a través de la representación, y esto era una parte de un esquema claro de educación social, a que se le daba una coloración algo psiquiátrica. No había ninguna duda de que las chicas estaban aprendiendo, en el sentido en el que John Dewey utilizaba el término (Murphy, 1961, pp. 28-29).

Colega de Murphy en la universidad de Columbia, John Dewey fue el fundador del movimiento filosófico en Estados Unidos conocido como pragmatismo, pionero de la psicología funcional, y líder del movimiento progresista en la educación estadounidense, según la Britannica (John Dewey, 2016). Además, continúa Murphy, refiriéndose a la visita de aquel domingo:

> En el camino de vuelta en el coche, Kilpatrick hizo una observación, abriendo de repente un mundo de incertidumbre en un solo nudo y planteando un dilema con claridad. "Si Moreno", dijo, "está algo como la mitad cierto, Thorndike está más que medio errado." (…) Esto era claramente John Dewey hablando a través de los labios de Kilpatrick, en una expresión inspirada. Ese domingo de 1935, cuando ambos Dewey y Thorndike todavía estaban vivos, personificó el problema de la ley del efecto, o lo que hoy llamaríamos aprendizaje por refuerzo. Espere hasta conseguir lo que quiere, entonces *recompénselo*. Si hay algo que usted no quiere que pase, *ignórelo*, o en ciertas situaciones, *castíguelo*. Pero muchas de estas chicas ya habían sido castigadas por la vida una y otra vez, y habían continuado haciendo la cosa castigada (Murphy, 1961, pp. 29-30).

El psicólogo estadounidense Edward Lee Thorndike también era profesor en Columbia, y en su diccionario Galimberti lo trata como uno de los representantes de la psicología comparada, por sus "muchas investigaciones sobre el comportamiento por **ensayo y error** de gatos y perros", que lo llevaron a formular la *ley del efecto* (Galimberti, 2006, p. 865) [negritas y cursivas en el original]. A esa ley, cuenta Galimberti, "llegó Thorndike metiendo un gato en una jaula experimental, en la que era necesario levantar una palanca para salir y tener acceso al alimento". Al verificar los tiempos de las pruebas, "se podía notar que el gato pasaba cada vez menos tiempo en la jaula, hasta que, después de unos veinte intentos, era capaz de salir así que lo metían" (p. 104).

Continuando con sus comentarios sobre el encuentro con las jóvenes de Hudson, Murphy agrega que Moreno había atinado con el hecho de que "la motivación social y el refuerzo social a menudo son inseparables", añadiendo:

> Si usted conoce la motivación, usted no tiene que aplicar – no puede aplicar – recompensas y castigos externos. Por otra parte, si usted conoce la motivación, si sabe adónde va la vida, sabe que el refuerzo, cuando es efectivo, consiste en permitir que la motivación persiga a sí misma, como de hecho todos los educadores modernos de Pestalozzi en adelante han visto. Queda un lugar – pero ¡cuán limitado ese lugar – para el tratamiento de recompensa-castigo externo!
>
> Hay, sin embargo, otro paquete enrollado en la declaración de Kilpatrick. Moreno sostuvo en este caso el papel del profesor. Cuando ha fallado, como se le ocurrió a veces, creo que ha sido debido al autoritarismo del papel del profesor. Cuando lo logró, y a menudo lo hizo de forma brillante (como en ese día en Hudson), eso venía de la dirección sencilla, natural, directa y paternal de los colaboradores de trabajo y de las compañeras alumnas en una situación que todos pudieran compartir. Tenga en cuenta la facilidad con la que se hicieron las asignaciones, y sobre todo el ambiente en el que las chicas podían criticar el trabajo de sus compañeras en un ambiente informal, de una manera práctica. Nótese la forma en que el programa de Moreno se ajustaba al programa de emancipación de Fanny Francis Morse en su conjunto (Murphy, 1961, pp. 30-31).

Por último, Murphy vuelve a referirse a Dewey, reconociendo su visión sobre "una educación activa y democrática en las escuelas públicas" y "la instilación de hábitos socialmente significativos derivados de las necesidades comunes de ciudadanos ordinarios". Específicamente sobre la infancia, comenta Murphy, se trataba del "cumplimiento de la necesidad de contacto del niño con sus compañeros", de lograr "el apoyo, la calidez y la dirección de los padres", el cumplimiento de una disciplina "que yacía en la propia tarea y no en la autoridad externa" y, finalmente, en la realización de un papel "un poco más difícil de lo que [el niño] estaba listo, a fin de constituir un desafío, un empuje hacia adelante en el dominio de la vida que tenía por delante". O sea, concluye Murphy sobre la visión de Dewey, "suministrar esto era el papel del profesor" (Murphy, 1961, p. 31).

Curiosamente, es en el mismo año de la primera edición de la obra maestra de Moreno que John Dewey publica su *Art as Experience* [El arte como experiencia], en el cual él estudia, entre otros aspectos, elementos psicológicos que ocurren en la creación artística, sosteniendo, por ejemplo, que:

> Para entender los factores psicológicos básicos y protegernos contra los errores de psicologías falsas que arruinan la filosofía del arte: la experiencia es cuestión de interacción del organismo con su ambiente, un ambiente humano, así como también físico (…). El organismo trae consigo en virtud de su estructura propia, nativa y adquirida, fuerzas que toman parte en la interacción. El yo actúa y también sufre y sus vivencias no son impresiones que se gravan en una cera inerte, sino que dependen de la manera como el organismo acciona y responde. No hay experiencia en que la contribución humana no sea un factor determinante de lo que sucede realmente. El organismo es una fuerza, no una transparencia (Dewey, 2008, p. 278).

Se trata de un planteo que, en oposición a la orientación conductista adoptada por Thorndike, por ejemplo, demuestra más bien el acercamiento de las ideas de Dewey a las de Moreno. Según Galimberti, que considera a Dewey como uno de los iniciadores de la psicología funcionalista, entre los principios del funcionalismo están, por un lado, el evolucionismo de Darwin y el utilitarismo y, por otro, el holismo, para el cual la observación de los fenómenos psíquicos "no debe darse basándose en la observación de los elementos que los integran, porque la totalidad organismo-ambiente es más explicativa que el análisis de cada una de las partes consideradas independientemente de su función total" (Galimberti, 2006, p. 521). Como ya mostrado anteriormente, este es otro de los puntos integrantes del pensamiento moreniano.

Además, el mencionado libro de Dewey aporta igualmente su visión sobre un concepto fundamental para Moreno: la espontaneidad. Según lo que revela el filósofo estadounidense,

> En una de las cartas a su hermano, Van Gogh dice que 'las emociones son a veces tan fuertes que uno trabaja sin saber que trabaja, y las pinceladas vienen con una secuencia y coherencia semejante a las palabras habladas o escritas'. Tal plenitud de emoción y espontaneidad de expresión vienen, sin embargo, solamente a los que se han empapado en experiencias de situaciones objetivas, a los que durante mucho tiempo han estado absortos en la observación de un material relacionado y cuja imaginación ha estado mucho tiempo reconstruyendo lo que ven y oyen. (…) La "espontaneidad" es el resultado de largos períodos de actividad, o de otro modo, es tan vacía que no es un acto de expresión (Dewey, 2008, pp. 82-83).

No hay duda que Moreno tuvo acceso a las ideas de Dewey y, sobre todo a su libro *Art as Experience*, ya que llegó a utilizarlo como referencia bibliográfica, por ejemplo, en su artículo "Mental Catharsis and the Psychodrama" [La catarsis mental y el psicodrama], publicado en 1940. De hecho, la identificación de puntos de vista entre Dewey y Moreno se ve confirmada cuando, posteriormente, el nombre del primero aparece en el consejo consultivo del instituto de sociometría dirigido por Moreno en Nueva York, en 1948 (JSTOR, 2016). Antes de eso, sin embargo, Moreno registra en su autobiografía haber sido Gardner Murphy quien hizo posible "que mis ideas, particularmente la sociometría, entraran en la corriente principal de la vida académica estadounidense". Además, comenta Moreno, "Gardner, su esposa, Lois Barclay Murphy y sus dos hijos, fueron las primeras personas a utilizar el escenario de psicodrama en nuestro teatro en Beacon" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 31). Es lo que veremos en el próximo capítulo.

15. Beacon: finalmente, un teatro para el psicodrama

"The Mind is a Stage" [La mente es un escenario]: con ese título, la revista *Forum and Century* [Foro y Siglo] publica, en su edición de mayo de 1937, un artículo de Gardner Murphy que anuncia por primera vez el nuevo proyecto de Moreno:

> Arriba en el río Hudson, en Beacon, Nueva York, un psiquiatra imaginativo en busca de una terapia para personalidades retorcidas está haciendo el experimento vivo de hacer subir esas personalidades en un escenario para actuar, de forma espontánea, los problemas que las molestan.
>
> El fundador de este "teatro de la espontaneidad" original es el Dr. J. L. Moreno, un psiquiatra vienés que es ante todo un dramaturgo y un educador. El nuevo teatro es la encarnación de una idea que él ha desarrollado de manera constante desde hace quince años. Él planea que será, en primer lugar, una clínica para el estudio de relaciones sociales normales y trastornadas entre los individuos; segundo, un medio de reeducar las personas que se encuentren con problemas mentales; y, tercero, y sobre todo, un medio de investigación sobre las cuestiones fundamentales de la personalidad (Murphy, 1937, p. 277).

Lo curioso en el artículo de Gardner es que él se refiere siempre al nuevo proyecto de Moreno como "teatro de la espontaneidad", sin que el término "psicodrama" aparezca una sola vez. Sobre el teatro, el psicólogo informa que, en el plano físico, "hay tres plataformas de escenario – círculos concéntricos – uno grande en la parte inferior, uno de tamaño medio, y un pequeño en la parte superior". En cuanto al balcón, "unos pocos pies por encima del círculo mayor, es realmente un cuarto escenario" (p. 277). La descripción aproximativa hecha por Gardner no se presta a confusión porque hay dos dibujos ilustrando el texto, pero de hecho la visión que tendría alguien en la primera de las siete filas – con diez sillas cada, y una capacitad total para setenta personas sentadas – es la de un escenario con la forma de un gran pastel redondo de tres niveles, con la galería al fondo.

Entre los "casos exitosos" resumidamente mencionados, Gardner presenta el de Peter, "un niño de diez años, alumno talentoso", que solía golpear a su madre antes de acostarse y en las fiestas, en la presencia de invitados. "Un cambio de ambiente, la sugestión y otros dispositivos", comenta el psicólogo, "no lograron mejorar su conducta", añadiendo que, en ese caso,

> La primera entrevista reveló que él había mostrado su comportamiento violento de vez en cuando hacia las madres de otros niños. Eso dio una pista para la construcción de las primeras situaciones. Eran situaciones madre-hijo, pero que estaban en el plano de cuento de hadas. Una de las ayudantes actuó como la reina, el pequeño Peter como príncipe. Cuando ella lo puso para dormir, él tenía que actuar como un príncipe lo haría. Él no la golpeó.
>
> Fue colocado en muchas situaciones similares en las que su compañera en el acto era no sólo una madre sino también una persona en una posición social distinguida, un profesor, un médico o una enfermera. Gradualmente, después de haber sido entrenado en más papeles y escenas fantásticos, él pasó a situaciones que estaban más cerca de la realidad y, por último, de la suya. Paralelamente al tratamiento su conducta en el hogar fue verificada. (…)
>
> La situación terapéutica se modificó hasta que fuera idéntica a su propia situación en el hogar. En lugar de una de las ayudantes, su madre vino a trabajar las situaciones con él en el teatro – primero como la reina, luego como médica, esposa del alcalde, maestra de escuela, enfermera, etc. Finalmente, las máscaras y los roles fueron retirados por completo. Cada pretensión o indicación de ficción fue eliminada. Ella era su madre y él era su hijo Peter. Poco a poco, después de unos meses, los síntomas desaparecieron (p. 280).

De las observaciones hechas por Gardner en su artículo, hay por lo menos dos comentarios que vale la pena avanzar. Por un lado, en el plano físico, la solución encontrada por Moreno constituye una síntesis de los escenarios propuestos anteriormente: el primer diseño, con un escenario principal y doce secundarios, aparece en 1923, al final del libro anónimo *Das Stegreiftheater*; el segundo, un año después, figura en la ya mencionada exposición internacional de técnicas teatrales de Viena, con un escenario central y solamente cuatro

secundarios. El modelo final utilizado en Beacon va a ser el mismo hasta el final de la vida del médico. Por restricciones de espacio físico, ni el escenario inaugurado en 1941 en el St. Elizabeths Hospital, en Washington D. C., ni el escenario del Instituto Moreno montado en la ciudad de New York el año siguiente, tendrán balcón, manteniendo sin embargo la forma circular en tres niveles.

Por otro lado, el caso del niño Peter ilustra claramente la modalidad aplicada por Moreno en los primeros años de práctica impromptu en los Estados Unidos, por lo menos a partir de sus experiencias con los niños de la escuela de Plymouth, con el uso de pruebas y ejercicios de juegos de roles propuestos por él como director, con evidentes intenciones tanto pedagógicas como terapéuticas.

***

Según lo que cuenta Moreno en su autobiografía, la historia del sanatorio había empezado dos años antes. De hecho, comenta,

> Tener mi propio hospital era una especie de liberación del *establishment*. En otro nivel, era un paralelismo con mi aventura más temprana de jugar a ser Dios a los cuatro años. En aquella época yo había aceptado jugar a ser Dios y estar en la cima del juego. Después tuve la brillante idea de volver a las fantasías de mi infancia. Entonces había querido enseñar a los niños como jugar a ser Dios. Ahora empezaba con los adultos, con los más mentalmente enfermos, para curarlos a través del psicodrama. Allí estaba yo, Dios, usando el psicodrama como un remedio cósmico (Moreno, 1974, capítulo 8, pp. 45-46).

Moreno comenta haber logrado tanto la licencia del Departamento de Salud Mental del Estado de New York para abrir una institución, como el certificado de la Asociación Psiquiátrica Estadounidense como especialista, pero "la dificultad era que no tenía dinero para empezar".

> En 1935 encontré un bello lugar en el rio Hudson. Para asegurarlo, se me pidió hacer un pago inicial de 2.000 dólares. En ese punto, Ina Truman me prestó los dos mil que necesitaba. Ina y su hermana, Rose, eran solteras y dedicadas a su madre, que estaba mentalmente enferma. Ella pasó a ser mi paciente y mostró cierta mejoría bajo mi cuidado, aunque su pronóstico se había dado anteriormente como muy malo. Las hermanas estaban tan agradecidas que me querían ayudar en todo lo que podían (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 46).

En su libro sobre el padre, Jonathan Moreno informa que "ese lugar había sido anteriormente una escuela de niños", que "el entorno encantador, rural, le recordaba a su anterior casa del Valle de Mayo en las afueras de Viena", y que el primer teatro de psicodrama, adjunto al edificio del sanatorio, fue montado donde antes era el gimnasio de la escuela (Moreno, 2014, p. 150). De hecho, cuenta el padre,

> En la gran casa blanca en Beacon, me sentí como un Dios otra vez. Era un hospital sin pacientes. Yo era mi único paciente. (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 46) (…) No sabía dónde iba a ser mi almuerzo, pero, como tenía un caso muy especial con Dios, llevé adelante mis planes con el hospital. Contraté a fontaneros, electricistas, carpinteros, pintores y todos los otros artesanos que uno necesita para restaurar un sanatorio. (p. 47) (…)
>
> El día siguiente tuve el sentimiento de que o tenía suerte inmediatamente o estaba arruinado. Ese día tuve una llamada telefónica: "Llamo por parte de la Señora Gertrude Franchot Tone. Ella lo invitó a venir a cenar mañana por la noche en las Torres Waldorf." Fui al Waldorf y encontré a una señora quien se presentó por sí misma: "Soy Gertrude Tone, Dr. Moreno. Estoy contenta que usted haya venido." (p. 47) (…) Cuando se enteró de mis planes para un sanatorio y cuando le dije que iba a construir un teatro para el psicodrama allí, dijo, de inmediato, en un ímpeto de entusiasmo feliz: "Me voy allá. Este es mi destino. Soy una gran bebedora y una fumadora empedernida. Si me quedo aquí me voy a morir aquí. A menudo he pensado en suicidarme." Cogió mi dirección en Beacon y me dijo que iba a estar allí en dos días.
>
> La mañana siguiente recibí una llamada de Niagara Falls. Era Frank J. Tone, el esposo de Gertrude. (...) "Mi esposa está muy enferma. Ella heredó veinte millones de dólares de su padre, el

> fallecido senador. Se va de un bar a otro cada noche y escribe cheques para cada maldito comunista que le pide ayuda. A ese ritmo, incluso veinte millones de dólares no van a durar para siempre. Tengo entendido que quiere ser su huésped en Beacon. Siga adelante. ¿Cuánto?" Mencioné una cifra exorbitante. (...) Fui al Banco Nacional Fishkill al día siguiente y deposité el cheque de cien mil dólares (pp. 48-49).

Moreno informa que el teatro de psicodrama fue abierto en 1937 y que fue dedicado a la Sra. Franchot Tone, "debido a su generosidad" (p. 50). En su autobiografía él cuenta también que, mientras la señora seguía en tratamiento, llegó a vivir "una vida de hombre acomodado", y que se trataba de "un buen antídoto a todas las tormentas de unos cuantos años de aventuras", agregando: "Yo podría haber seguido esa vida si Gertrude no se hubiese recuperado de su alcoholismo y vuelto a Beverly Hills, donde pasó el resto de su vida" (p. 52).

***

La aparición del psicodrama en la literatura especializada estadounidense va a ocurrir meses después de la inauguración del sanatorio de Beacon, o sea, en julio de 1937, cuando Moreno lanza *Sociometry – A Journal of Inter-Personal Relations* [Sociometría – una revista sobre las relaciones interpersonales]. Desde la primera frase del editorial en su primer número queda explícita su idea de integración de las ciencias sociales, aunque el editorial reconozca no ser "un logro probable a ser alcanzado en nuestra generación o por cualquier método solo", y que "tampoco vendrá por decreto" (Moreno, 1937, p. 5). Además, informa Moreno, explicitando una posición que va a mantener de por vida:

> La revista que lanzamos con este número es uno entre los muchos intentos de reunir a los investigadores en el campo de las relaciones interpersonales, para permitir que el biólogo de lo humano obtenga luz sobre sus problemas a partir del etnólogo, para guiar el sociólogo en la comprensión de las particularidades biológicas de los grupos humanos, para que el psicólogo logre ver la interacción de los hechos económicos, geográficos y políticos en la configuración del desarrollo personal del ser humano individual.
> Tal vez, sobre todo, la tarea principal sea ver la contribución de las artes, así como de las ciencias, a la comprensión de la naturaleza humana; la ampliación del reconocimiento de que el hombre es abordable, no sólo desde la avenida de la bioquímica y la genética, sino desde la avenida de la lingüística comparada, de la mitología, la religión y la historia de las artes y las ciencias. Tal es, al menos, nuestro ideal, nuestro propósito declarado. No lograremos, por supuesto, tal integración global, pero esta es la meta hacia la cual nuestras contribuciones quieren apuntar (p. 6).

El primer artículo de la nueva revista es el sitio donde Moreno finalmente presenta al psicodrama, formalmente su tercera creación, ya que tanto la psicoterapia de grupo como la sociometría habían sido objeto de escritos anteriores. Se trata del largo "Inter-personal Therapy and the Psychopathology of Inter-personal Relations" [La terapia interpersonal y la psicopatología de las relaciones interpersonales], que va a ocupar 67 páginas de la publicación. Ya en la sinopsis, el autor sintetiza los temas abordados empezando por la presentación de la técnica del "yo auxiliar", ilustrada por el caso de una "neurosis triangular", o sea un trastorno interpersonal entre tres personas (Robert, Mary y Ann). Moreno explica que la función del yo auxiliar es lograr que el paciente dé sus primeros pasos, y para eso uno debe saber "a qué nivel psicológico él es espontaneo". Presentado en la segunda parte del artículo como "una otra forma de psicoterapia", el psicodrama es definido como "un método de análisis, así como un método de formación" y como "una sociedad humana en miniatura, la configuración más simple posible para un estudio metódico de su estructura psicológica" (Moreno, 1937a, p. 9).

Todavía en la parte sinóptica, Moreno afirma que, "a través de técnicas como la del yo auxiliar, la improvisación espontanea, la autopresentacion, el soliloquio, la interpolación de resistencias, nuevas fases de la mente se abren, y, lo que es más importante, se pueden explorar en

condiciones experimentales" (p. 9). Eso confirma el doble uso hecho por él de la técnica del yo auxiliar, tanto separadamente, en el proceso terapéutico, como parte integrante del método psicodramático, por primera vez presentado explícitamente en documento escrito.

Su punto de partida es justamente "uno de los grandes problemas en la terapéutica mental": como lograr que el paciente empiece. En general, afirma, él simplemente tiene que hablar, "describir en palabras como se siente acerca de sus propios problemas", pero en la terapia interpersonal, "especialmente en una de sus formas, que puede ser chamada de *psychodramatics* [psicodramatismo]", la tarea resulta "enormemente" más complicada.

> Él tiene que hacerse expresar como se siente en el momento, no sólo con palabras, sino a través de gestos y movimientos. Tiene que actuar no sólo en el rol de su propio yo, sino en roles que contrastan con sus aspiraciones reales. Tiene que vivir situaciones que son dolorosas e indeseables. Tiene que vivir roles que le son desagradables. Tiene, si necesario, que actuar con asociados a quienes teme y rechaza. Esta situación en el psicodrama me ha obligado a reconsiderar la función del psiquiatra, así como el abordaje del paciente (p. 10).

Según Moreno, en su actividad profesional el psiquiatra tiene que "refrenarse y disciplinarse a sí mismo, para que aparezca siempre en el rol en el que se espera que aparezca y para el cual está empleado", o sea, "el rol de médico y sanador". Además, añade, "cuanto más inflexible, rígida y obedientemente él se atenga a su rol, tanto más elogiada es su conducta". A propósito, Moreno revela que esa función empezó a molestarlo "hace años", cuando comenzó a usar el teatro terapéutico, y la nota de pie de página que Moreno agrega al término "terapéutico" no deja dudas en cuanto a la crítica que hace sobre el rol habitual del terapeuta, a partir de una perspectiva histórica:

> La palabra griega "therapeutes" significa asistente, siervo. El procedimiento terapéutico más temprano estaba dedicado a expulsar a los demonios de los cuerpos de las víctimas. El método por lo general consistía en la recitación de encantos o magia sobre las partes enfermas o sobre la persona enferma en su conjunto. El paciente, ya que no era capaz de expulsar a los demonios por sí mismo, necesitaba un asistente, o sirviente, un therapeutes. El recital de magia o encanto sobre la persona enferma se realizaba por un sacerdote, una contraparte primitiva del actor principal, el yo auxiliar, en el teatro terapéutico. El teatro, mucho antes de ser un lugar para la presentación de arte y entretenimiento, era un lugar para la terapéutica, con los enfermos llegando a él para la catarsis (10).

En su presentación de la técnica del yo auxiliar – ilustrada por el caso de una paciente casada, cuyo marido quería el divorcio, después de haber desarrollado nueva relación con otra mujer, – Moreno explica que no es suficiente que un yo auxiliar juegue su rol: "él tiene que concordar y creer que el paciente está subjetivamente correcto", y afirma que "esto es posible porque cada yo, de su propio punto de vista, está correcto". Durante el tratamiento, insiste, esa función es auxiliar al yo del paciente: "Las 'pistas' terapéuticas tienen que venir del paciente" (p. 12).

En la sección siguiente del artículo, Moreno trata del concepto de *catarsis mental*, empezando por citar a Aristóteles en su *Poética*: "La tarea de la tragedia es producir a través del ejercicio de temor y piedad la liberación de esas emociones" (p. 21). De hecho, se trata de la parte final de una cita más extensa del filósofo griego que, en el capítulo 6 de esa obra, afirma:

> La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (…) en el modo de la acción dramática y no de la narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones (Aristóteles, 2007, p. 77).

El punto de vista explorado por Moreno, sin embargo, contrasta con el de Aristóteles: "La catarsis mental que esperamos va a tener lugar en el actor, en la mente de la persona que sufre de la tragedia." O sea, explica, "el lugar de la catarsis ha pasado de los espectadores a la escena". En ese caso, los actores son los pacientes, son ellos los que necesitan la catarsis, es

decir, “la liberación de los conflictos trágicos, de las emociones en la que están atrapados” (Moreno, 1937a, p. 21). Otra diferencia entre su visión y la del filósofo griego es que “la tragedia de Aristóteles era una obra *acabada*, terminada por un autor, un extraño, mucho antes de que se actuara” [cursivas en el original] y, además, “sin ninguna relación con el modo de ser personal de los actores”.

Para Moreno, hay que ir un paso adelante, es decir, no solamente el autor y la tragedia acabada de Aristóteles tienen que ser descartados, sino que “los actores-pacientes tienen que desarrollar su drama en el calor del momento”, es decir, que los problemas retratados, “sean sus propios problemas personales, o sean ficticios, tienen que ser moldeados a medida que surgen espontáneamente”. Además, afirma, “las posibilidades de adquirir una nueva percepción y la catarsis mental de los pacientes son entonces prácticamente ilimitadas”, agregando: “En el lugar de la tragedia de Aristóteles entra el *psicodrama*.” [cursivas en el original].

Todavía sobre la catarsis mental, Moreno aclara que también el problema ha cambiado. Si es cierto que tanto en una tragedia como en un psicodrama los participantes pueden ser numerosos, en él la catarsis de una persona depende de la catarsis de otra, o sea: *“La catarsis tiene que ser interpersonal”* [cursivas en el original]. Por eso, explica, “a medida que el curso de la interacción entre las personas sea puramente espontaneo, la cantidad de desajuste entre ellos se hará evidente, así como la cantidad de catarsis mental alcanzada” (p. 22).

***

En la sección dedicada a esa primera presentación escrita del psicodrama, Moreno propone que se vuelva “al primer dispositivo experimental que hemos construido en los primeros años” del trabajo de improvisación (“stegreif-work”) que había empezado en Viena en 1922, observando que esa etapa tuvo dos líneas de desarrollo. En cuanto a la primera, fue “puramente estético-dramática, un arte del teatro del momento”, y creó “una nueva forma de teatro, el ‘periódico viviente’”. Ya la segunda “era psiquiátrica y terapéutica, el estudio y tratamiento de los problemas mentales, a través de los medios del teatro espontaneo”. Además de observar que demostraciones similares se hicieron más tarde bajo su dirección en Múnich y Berlín, el psiquiatra informa que su trabajo continuó en Nueva York siguiendo esas dos líneas de desarrollo (p. 22).

Con la apertura de un nuevo teatro en Beacon, Moreno finalmente llega a una solución que, desde el punto de vista terapéutico, lo lleva a considerar “la estructura momentánea de una situación” a ser sugerida o por el director o por el propio actor, o sea, “una situación imaginada cuidadosamente especificada, en un rol para el actor en particular, y en una serie de roles personificados por otros actores necesarios”. La idea era llevar “la estructura momentánea” hacia “una experiencia lo más clara y dramática posible”, todo eso a ser puesto en acción “en el calor del momento”. Es a partir de esos elementos – la estructura momentánea de la vida del paciente, la composición (“makeup”) física y mental de su personalidad y, “más que todo, como ese individuo funcionó e interactuó en ese momento con los miembros de su familia y con los varios miembros de su red” – que se reúne “la información necesaria para el diagnóstico”. Para ser más preciso, explica, la información es necesaria tanto para el paciente como para su yo auxiliar, el psiquiatra, “con el fin de concebir algún vehículo de tratamiento autónomo y de cura” (p. 23).

Teniendo en cuenta las situaciones en las que “dos, tres o más personas tenían que ser tratadas simultáneamente”, Moreno afirma que la solución entonces fue “la resurrección de todo el drama psicológico, o por lo menos de las escenas cruciales de ese drama”. Lo que correspondía al paciente era, por un lado, encontrar las situaciones en las que actuó en la vida y dramatizarlas,

y, por otro, "encontrar las situaciones que nunca se enfrentó, que haya eludido o temido, pero que podría tener que encarar de lleno un día en el futuro". Para eso, informa, desarrolló una técnica de caldeamiento espontaneo de los estados mentales y de las situaciones, observando que ese proceso requería, "en vez de uno, varios yos auxiliares". Como resultado, el yo auxiliar original, o sea, el psiquiatra, se mantenía a cierta distancia, "pero rodeado de un equipo de yos auxiliares a quienes coordinaba y dirigía y para quien delineaba el curso y el objetivo del tratamiento psicodramático" (p. 24).

Así dibuja Moreno, en los primeros tiempos de existencia formal del sanatorio de Beacon, los procedimientos del tratamiento psicodramático que, según él, "pueden ser *abiertos* o *cerrados*" [cursivas en el original]. El primer tipo se realiza "en medio de la comunidad, más o menos con el pleno conocimiento y eventualmente con la participación del grupo" (p. 24). Ya para ilustrar el segundo, Moreno utiliza como analogía la operación quirúrgica, en la cual el paciente va al hospital, y de que solo participan el cirujano y sus asistentes:

> Del mismo modo, el tratamiento psicodramático es a veces cerrado. El paciente se retira de su entorno inmediato y se coloca en una situación especialmente construida para sus necesidades. El teatro terapéutico es una situación de este tipo. Es un mundo en miniatura. Es un lugar en el que, a través de medios psicodramáticos, todas las situaciones y roles que el mundo produce o puede producir son actuadas (p. 25).

A propósito de ese período inicial del sanatorio, Merlyn S. Pitzele comenta en su artículo "The Apotropaic Psychodrama and the Moreno Scripts" [El psicodrama apotropaico y los argumentos de Moreno] que "una distinción válida puede ser hecha entre los encuentros psicodramáticos menos plenamente formados que J. L. Moreno dirigió antes de 1936 y lo que puede llamarse *psicodrama clínico*, que comenzó a practicar después de esa fecha" (Pitzele, 1979, p. 58). La noción de psicodrama apotropaico mencionada por Pitzele será discutida posteriormente.

Aún sobre el tratamiento psicodramático, Moreno apunta un factor esencial para diferenciar el abordaje terapéutico del artístico, aclarando que el primero "tiene que ver con la personalidad privada del paciente y su catarsis y no con el rol representado y su valor estético". Sin embargo, observa que los dominios terapéuticos y estéticos no pueden ser separados para siempre", y que ellos tienen "una clara interrelación" (Moreno, 1937a, p. 25).

***

En cuanto a las técnicas explícitamente descritas entonces por Moreno, él las hace ilustrar siempre con casos clínicos específicos, presentando en ese momento las nueve técnicas siguientes:

1. **Técnica de la autopresentación** – se trata de "la técnica terapéutica más sencilla", que le permite al paciente empezar por él mismo, presentando escenas que sean parte de su vida cotidiana y especialmente conflictos cruciales en los que esté involucrado. Debe actuar y representar, "de la forma más concreta y profunda como sea posible", cada persona que esté cerca de él y de sus problemas y que estén presentes en su átomo social. Por un lado, ahí el paciente no presenta "roles": "No es *el* padre, *la* madre, *la* esposa, *el* patrón; es *su* padre, *su* madre, *su* esposa, *su* patrón" [cursivas en el original]. Por otro, la presentación puede estar relacionada tanto con el pasado, como con el presente o con el futuro (p. 26).

2. **Técnica del soliloquio** – Según Moreno, el yo auxiliar busca ayudar en la representación de sentimientos y pensamientos que dos personas tienen una con otra en una relación interpersonal, pero resulta que la comprensión que tiene uno de lo que "va por la mente de

la otra persona" es, "en lo mejor de los casos, bosquejada", o sea: "Vivimos en mundos diferentes que se comunican sólo a veces, e incluso entonces de forma incompleta. La psique no es transparente. *El psicodrama completo de nuestras interrelaciones no emerge; está enterrado en y entre nosotros*" [cursivas en el original]. Para superar el problema, una de las técnicas usadas con el propósito de "traer niveles más profundos de nuestro mundo interpersonal a la expresión" es el soliloquio. Para Moreno, su utilización por el paciente le permite duplicar sentimientos y pensamientos escondidos que él haya tenido en la vida con alguien; "su valor radica en la veracidad", y su objetivo es la catarsis (p. 32).

3. **Técnica de la improvisación espontánea** – En ella, afirma Moreno, el paciente no representa eventos de su propia vida, sino que "actúa en roles ficticios (imaginados)". Con eso, el sujeto puede caldearse en varios roles que "él puede haber deseado representar en la vida, pero que se habían 'frustrado'". En ese caso, el paciente va a representar frente a varias personas "símbolos y roles que son ya sea placenteros o dolorosos para él", comenta Moreno, observando que el procedimiento se convierte en "una prueba significativa de la conducta del paciente en sus diversas relaciones interpersonales, por mucho que trate de evitarlo". Además, agrega, en el uso de esa técnica la tarea es, en un aspecto, el reverso de lo que ocurre en la auto-presentación: "Aquí el sujeto trata de evitar que su personaje privado interfiera y se mezcle con el personaje ficticio" (pp. 42-44).

4. **Técnica del soliloquio - segundo tipo** – Moreno explica que, en el primer tipo, los apartes y el diálogo están en el mismo nivel, es decir, aunque estén en diferentes dimensiones, pertenecen a la misma persona y a la misma escena. En aquel caso, la parte "abierta" durante el soliloquio recreaba "los procesos corporales mentales que en realidad habían ocurrido en la situación original", y que no habían sido revelados. Se trataba, por lo tanto, de "una ampliación del yo a través de técnicas psicodramáticas", haciendo posible que "estos procesos mentales secretos fluyan a la persona a la que deberían haber sido comunicadas inicialmente. Es aquí que el efecto terapéutico entra." Ya en el segundo tipo, "el acto oficial" y el soliloquio están en niveles distintos. O sea, explica Moreno, el acto oficial retrata un rol ficticio y una situación ficticia, y el soliloquio es "una reacción de las personalidades privadas del paciente y de su acompañante". Se trata siempre de sentimientos privados no hablados que ellos puedan tener en relación a sí mismos, a la tarea o a personas en el público, pero los soliloquios "no son ampliaciones, sino resistencias al pleno desarrollo del rol" (p. 48).

5. **Técnica de la interpolación de resistencias** – Es mientras analiza una escena de Robert y Mary – participantes, con Ann, del mencionado caso de "neurosis triangular", – que Moreno se refiere a un soliloquio de segundo tipo, afirmando: "La frecuencia del soliloquio aquí es un test de la intensidad del rol." O sea, explica, cuanto más absorta esté la persona en un rol, tanto menos soliloquio hará y, además, "el empezar un estado suficientemente intenso protege el paciente contra los efectos que interrupciones puedan tener en su desempeño". Al observar que las interrupciones pueden venir de la persona misma o de su compañera en el acto, Moreno afirma que "llamamos a esas interrupciones *resistencias*" [cursivas en el original]. Sin embargo, alerta, "no debe confundirse con el uso psicoanalítico de la palabra" (p. 51).

   Sea dicho de paso, la descripción hecha por él deja patente una vez más la dimensión pedagógico-educativa del proceso terapéutico: "Gradualmente, de acuerdo con la necesidad del paciente, se construyen roles que él aprende a encarnar y situaciones a las que aprende a ajustarse", explica Moreno, observando que, para los pacientes que sufren de dificultades interpersonales, "la interpolación gradual y apropiada de resistencias es eficaz" (p. 65). En cuanto al uso de la técnica, él agrega que las interrupciones pueden también ser introducidas

por el psiquiatra a voluntad en el curso de la acción, "a fin de enseñar el paciente a no caer fuera del estado mientras actúa, cuando surgen espontáneamente resistencias de sí mismo o de un socio" (p. 51). A propósito, es para ilustrar el uso de esa técnica que Moreno describe resumidamente el caso mencionado por Gardner Murphy en su artículo en la revista *Forum*. Después de practicar con el niño un rol de príncipe con su madre, evitando cualquier interrupción durante el juego, "empezamos gradualmente a interpolar resistencia: la reina madre recibió la orden de ser más agresiva" (pp. 65-66).

6. **Técnica de la expresión sin sentido** – Luego de afirmar que con el psicodrama se puede acercar a "nuevos reinos" como la pantomima, el ritmo, la danza, la música y al "reino de lo (aparentemente) sin sentido", Moreno sostiene que sentimientos no-semánticos complejos pueden ser entrenados, "con excelente efecto terapéutico", y que hay procesos mentales "que crecen hacia la madurez más o menos independientes de una interacción psicosemántica". Para ayudar en el reconocimiento de esos factores, él presenta la "técnica de la expresión sin sentido". A través de ella, el paciente es invitado a resistir a la emergencia de la expresión verbal y a producir sonidos y palabras que no tengan sentido: "Las vocales y consonantes deben ser reunidas en las posibles combinaciones a medida que vengan a él espontáneamente", observa, informando que el ejercicio es útil para entrenar personas que tartamudean, y que "ninguno de los pocos tartamudos que traté tartamudeó durante la prueba" (pp. 52-53).

7. **Técnica del mundo auxiliar** – Al abordar los casos de pacientes con quienes la comunicación de cualquier tipo queda reducida a un mínimo, Moreno comenta que "cuanto más turbio e incompleto esté el yo, tanto más articulada y profunda debe ser la ayuda suministrada desde fuera por el yo auxiliar". Es posible que varios yos auxiliares sean necesarios, afirma, agregando que, en casos más ligeros, por más ayuda que el paciente necesite para "llevarse a sí mismo a una realización más satisfactoria", él sigue viviendo "en el mismo mundo con nosotros". Sin embargo, cuando se trata de un paciente en estado más severo, "la realidad, como suele ser experimentada, es remplazada por elementos delirantes y alucinados". En este caso, "el paciente necesita más que un yo auxiliar; necesita un *mundo auxiliar*" [cursivas en el original]. Para eso, explica, hay que traducir "cuidadosamente los enunciados, gestos, delirios y alucinaciones del paciente en un lenguaje poético como base para la construcción de una realidad poética, un mundo auxiliar". O sea, asumir la actitud del poeta o, "talvez, más aun, del dramaturgo". Una vez familiarizados con ese lenguaje y con la "estructura del mundo auxiliar", los yos auxiliares tratarán de asumir roles que correspondan a las necesidades del paciente. Es ahí que Moreno se refiere específicamente a la creación de "un loco, un Rey Lear o un Otelo", agregando: "ya que queríamos entrar en el drama de su confusión mental, tuvimos que aprender la gramática de su lógica y asumir un rol que se encajaba exactamente en su universo" (pp. 55-56). Moreno no lo menciona en ese momento, pero, por un lado, el caso Morris parece corresponder bien a un ejemplo de uso de esa técnica y, por otro, es clara la similitud con el tratamiento que el personaje creado por Goethe, doctor Verazio, utiliza para la cura de la baronesa Lila (v. anexo 2).

8. **Técnica del caldeamiento** – En su película de 1933, Moreno había presentado al caldeamiento como "un importante factor en el entrenamiento de la espontaneidad", indicando como sus indicadores "señales fisiológicas y mentales" (v. capítulo 14). De esta vez, él menciona tres "iniciadores" (*starters*): (1) los corporales ("un complejo proceso físico en el cual contracciones musculares juegan un papel principal", (2) los mentales ("sentimientos e imágenes en el sujeto que son a menudo sugeridos por otra persona" y (3) los psicoquímicos ("estimulación artificial a través de alcohol, por ejemplo"). Refiriéndose a la importancia del caldeamiento en ejercicios como la corrida, la natación o el boxeo,

Moreno insiste que "en el trabajo de la espontaneidad y en el psicodramatismo la psicopatología del proceso tiene, si es que eso es posible, una importancia todavía más grande que en la cultura física", y que, según el rol actuado, "más o menos todas las partes del cuerpo entran gradualmente en operación". Además, en una de las referencias más características del pensamiento moreniano, él explica que:

> A través del proceso de caldeamiento numerosos roles que el individuo rara vez o nunca vive en su rutina diaria, y que incluso en sueños diurnos y nocturnos se tocan rara y ligeramente, son llevados a la expresión. En su rutina diaria, un individuo puede limitarse a un pequeño número de roles y situaciones, pero las potencialidades de su personalidad para los roles son prácticamente infinitas. Vivimos solamente con una pequeña parte del alcance de nuestra personalidad; la mayor parte permanece sin uso y subdesarrollada. Durante el proceso de tratamiento, un paciente puede vivir cientos de roles y situaciones (p. 67).

Siempre sobre el uso de esa técnica, Moreno afirma haber observado y experimentado con numerosos pacientes y no-pacientes que "*todo proceso de caldeamiento que cubre un rango pequeño de la personalidad puede ser absorbido y por el momento deshecho por cualquier proceso de caldeamiento que tiene un alcance más amplio, pero que incluye esa parte al mismo tiempo*" (p. 67) [cursivas en el original]. Él afirma que vio ese mecanismo operar tan a menudo que tiene motivos para considerarlo "una regla práctica", y que es sobre la base de esa observación que la técnica del caldeamiento fue desarrollada. Dos casos descritos como exitosos son presentados por Moreno para ilustrar su uso terapéutico: el de un paciente tartamudo y el de una mujer de 29 años que "había perdido su voz natural desde que tenía diez años de edad" (pp. 67-68).

9. **Técnica de la asignación** – Mencionada explícitamente al final del artículo, demuestra el estrecho vínculo entre psicodrama y sociometría. Refiriéndose a la técnica del yo auxiliar inicialmente aplicada de manera autónoma, o sea, fuera del marco psicodramático como tal, Moreno empieza definiendo a la sociometría como el "estudio de la estructura psicológica de la sociedad humana" y observando que esa estructura "raramente es visible en la superficie de los procesos sociales". Además de explicar que el test sociométrico es el procedimiento que revela la estructura psicológica de las relaciones interpersonales, que a menudo difiere considerablemente de las relaciones que los individuos tienen oficialmente en los grupos, Moreno comenta que la técnica de la asignación aparece a partir de los hallazgos del test. O sea, se trata de "mover el individuo de su posición de desajustado a una posición en el mismo grupo o en otro grupo, la cual promete beneficiarlo". Según él, el dibujo del átomo social de la persona también puede servir de guía para la utilización de esa técnica en el psicodrama (p. 19).

***

Un año y medio después de su primer ensayo sobre el nuevo método, Moreno publica el artículo "Psychodramatic Shock Therapy – a Sociometric Approach to the Problem of Mental Disorders" [Terapia de choque psicodramático – un enfoque sociométrico al problema de los trastornos mentales]. Según su descripción, "durante los intervalos lúcidos del ataque psicótico, o inmediatamente después", el paciente es caldeado para "lanzarse de nuevo en el mundo psicótico", experiencia "perturbadora" a la que Moreno llama "choque psicodramático". Para él, la importancia del procedimiento es doble. Por un lado, se trata de "un método de investigación para el estudio del átomo social en las psicosis", ofreciendo un nuevo marco de referencia, el psicodrama, "a través del cual se pueden entender los cambios más profundos que ocurren en los trastornos mentales". Por otro lado, sostiene, el tratamiento tiene un efecto catártico sobre los pacientes, "aumenta su espontaneidad y crea barreras contra la recurrencia". (Moreno, 1939a, p. 1).

Antes de ilustrar el procedimiento con la presentación y el análisis de tres casos concretos – uno de esquizofrenia, otro de psicosis maníaco-depresiva, y un tercer de psiconeurosis – Moreno empieza afirmando que un abordaje terapéutico de los problemas de las psicosis no puede tener resultados duraderos "a menos que esté basado en un conocimiento riguroso de la estructura psicológica y sociométrica del mundo psicótico". Es cierto, argumenta, que "estudios y tratamientos fármaco-dinámicos han pasado al frente hoy en día y mantienen interesado al psiquiatra". Sin embargo, aunque reconozca que pueden "devolver la lucidez al paciente durante cierto período de tiempo", Moreno advierte que no lograrán un resultado permanente "a menos que la personalidad del paciente haya podido ajustarse para impedir que vuelva a caer en la confusión psicótica" (p. 2).

Según Moreno, los primeros actos psicodramáticos son normalmente cortos, ya que el paciente está todavía experimentando, hasta que "finalmente se apodera de una situación". Logra entonces presentarse "exactamente como estaba en su estado agudo". Las personas que habían estado con el paciente deben estar presentes y actuar con él, "para estimular sus memorias corporales y mentales". De esa manera, explica Moreno, el paciente vuelve al "reino psicótico" y a "una gradual integración y control de los roles que había jugado durante el ataque psicótico". O sea, "el paciente ya no es una víctima indefensa como lo era antes" (p. 3).

Una vez más, Moreno muestra la estrecha relación entre psicodrama y sociometría, retomando con nuevos elementos su concepto de átomo social:

> El átomo social es ese patrón peculiar de las relaciones interpersonales que se desarrolla desde el momento del nacimiento humano. Al principio, contiene la madre y el niño. Conforme pasa el tiempo, se añade de las personas que entran en la órbita del niño como personas que le son desagradables o agradables, y viceversa, aquellas para quienes él es desagradable o agradable. Las personas que no dejan ninguna impresión, ni positiva ni negativa, quedan fuera del átomo social como meros conocidos. Al sentimiento que correlaciona dos o más individuos se ha llamado tele. Por lo tanto, el átomo social es un compuesto de las relaciones tele de un individuo. Como las personas cargadas positiva o negativamente pueden salir del átomo social del individuo y otras pueden entrar en él, el átomo social tiene una constelación casi siempre variable (p. 3).

Utilizado como instrumento de apoyo en el tratamiento de cada paciente, el mapeo del átomo social (sociograma) recibe en ese artículo un nuevo aporte, de esta vez acreditado por Moreno al Dr. Ernst Fantl, entonces médico residente del sanatorio de Beacon: el concepto de "autotele", que así es definido:

> A medida que el niño crece él experimenta no sólo otras personas, sino que también experimenta a sí mismo. Como resultado de esa relación tele, él comienza no solamente a sentirse a sí mismo, sino también a verse como alguien hacia el cual las personas han actuado de una determinada manera y como alguien que ha actuado hacia ellas de una determinada manera. Poco a poco, él desarrolla una imagen de sí mismo. Esta imagen de sí mismo puede diferir considerablemente de la imagen que otros tienen de él, pero se vuelve considerablemente importante para él a medida que la vida sigue. La brecha entre como él es y actúa, y la imagen que él tiene de sí mismo, va creciendo. Por último, parece como si él tuviera, además de su yo real, un yo externo que él gradualmente extroyecta. Entre el yo y su extroyección [*sic*], una relación de sentimiento peculiar se desarrolla, que puede llamarse "autotele" (p. 4).

Y es justamente en el caso de las psicosis alucinatorias que ocurre "una ruptura y una distorsión de la relación tele" y una ruptura de la "autotele": "De las viejas partículas tele y tal vez de algunas nuevas creadas espontáneamente que puedan emerger durante un trastorno psicológico sin precedentes por el cual pasa el paciente", explica Moreno, "se producen numerosas extroyecciones embrionarias". O sea, nuevos roles afloran y experiencias tele con personas alrededor del paciente "son sintéticamente combinadas con las nuevas partículas", lo que para

el observador externo puede parecer incomprensible y confuso, pero que, "como sabemos, para el paciente, no son confusas sino extremamente reales y claras". Lo que ocurre, agrega, es que su átomo social se encuentra "en un estado de revolución" y que, con la organización psicológica del tiempo y del espacio perturbada, "los estados de espontaneidad, en lugar de seguir el uno al otro en frecuencia rápida, produciendo el sentido de tiempo con las dimensiones de un pasado y futuro, fluyen libremente en el espacio, ya que no hay barrera para prohibir esto" (pp. 4-5).

Moreno evoca un viejo dogma en la medicina, según el cual enfermedades violentas exigen remedios fuertes, y observa que "no hay nada más violento y extraño en el ámbito de la patología humana que la demencia en una fase aguda". Además, alegóricamente, afirma que, para el átomo social, es como una inundación subiendo y sumergiendo una ciudad: casas y calles pueden seguir existiendo abajo, pero "nada puede ser visto o sentido sino el agua por todas partes". Tanto para el paciente como para los miembros de su átomo social, la experiencia es un choque violento, afirma, y el procedimiento "que lanza al paciente, que acaba de escapar de una psicosis, a una segunda psicosis, es un tratamiento de choque psicodramático". Apuntando la similitud material entre la primera experiencia psicótica y el tratamiento, y observando que de él se espera "un efecto catártico", Moreno menciona otro viejo dogma de la medicina: "Similia similibus curantur" [Las cosas semejantes se curan por medio de sus semejantes] (p. 5).

Además, asevera el psiquiatra, en el curso del tratamiento no hay momento en el cual tanto el médico como el paciente "no puedan decir 'pare'". Lo que ocurre es que, "actuando a nivel psicótico en un momento en que está extremadamente sensible, él aprende a controlarse". Y confirmando una vez más la naturaleza educativa del proceso terapéutico, Moreno observa que "se trata de una formación en el dominio de las invasiones psicóticas, no a través de medios intelectuales, sino de una especie de entrenamiento de la espontaneidad" (p. 6).

En ese mismo artículo, Moreno explicita todavía más su visión sobre el concepto de catarsis, que, de hecho, observamos, es condición *sine qua non* para el éxito del psicodrama terapéutico. La primera forma de catarsis puede ocurrir, según él, ya en la fase preliminar del tratamiento, durante la entrevista preparatoria, y corresponde también a formas de psicoterapia "que buscan la cura a través de la persuasión lógica y de la sugestión", provocando en el paciente una "catarsis intelectual". La segunda forma aparece a partir de reflexiones hechas después de cada acto dramatizado, y donde la relación con el psiquiatra y con cada yo auxiliar "es la que domina"; se trata de la "catarsis analítica", y tiene su característica correspondiente "en el abordaje psicoanalítico". Por otro lado, comenta, hay individuos que "son bien equilibrados como individuos"; sus dificultades están totalmente concentradas en el ámbito de su átomo social. Moreno da el ejemplo de un paciente negro que se sentía bien, pero así que entraba en un restaurante reservado para blancos "sentía grandes ansiedades, que desaparecían así que dejaba el lugar". Teniendo en cuenta que a veces "las relaciones tele llegan lejos en las redes psicológicas de la comunidad", Moreno afirma que por eso todas las personas involucradas "tienen que ser consideradas en el tratamiento (catarsis social y en red)". Y concluye: "la catarsis creativa, la catarsis intelectual y analítica, y la catarsis social y en red pueden cada una jugar un papel en las diferentes etapas del procedimiento de choque psicodramático" (p. 6).

A propósito, lo que Pitzele informa en su ya mencionado artículo es que Moreno "dirigió su primer psicodrama apotropaico en 1939 y lo reportó en un texto publicado bajo el título 'Psychodrama [*sic*] Schock Therapy'". Se trata del caso de una paciente en fase de recuperación, que volvió al escenario para representar un estado psicótico, "su peor miedo". Pitzele comenta que "la confrontación apotropaica mediante la representación ritual del mal

supremo o la tragedia suprema, que pueden ser anticipados, es una práctica habitual en algunas culturas primitivas y ágrafas", añadiendo que años después Moreno utilizó el mismo recurso con un protagonista no-psicótico (Pitzele, 1979, pp. 56-57). De hecho, el uso de escenas sugeridas por directores para la dramatización de situaciones extremas pasó a ser frecuente en psicodramas posteriores.

***

Meses después, siempre en su revista *Sociometry*, Moreno publica el ya mencionado artículo "Creativity and Cultural Conserves – with Special Reference to Musical Expression" [Creatividad y conservas culturales – con especial referencia a la expresión musical]. En ese texto, él presenta el caso del paciente "A. S., 45 años, un destacado violinista", compositor y director de una escuela de música, que "cuando toca frente a un gran público, tiene un temblor en la mano derecha" (Moreno, 1939, p. 2).

Antes de analizarlo, sin embargo, Moreno vuelve al problema de "la influencia de la creatividad de personas específicas en la formación de patrones culturales", que según él debe ocupar la mente de investigadores en varios campos de las ciencias, sobre todo "la antropología social, la sociología, la psicología y la psiquiatría". Para el psiquiatra, el destino de una cultura "es decidido finalmente pela creatividad de sus portadores" y, por lo tanto, si una enfermedad de las funciones creativas aflige a los hombres creativos, "es de suma importancia que el principio de la creatividad sea redefinido y que sus formas desviadas sean comparadas con la creatividad en sus estados originales". Sin embargo, critica, el paciente con mentalidad creativa ha sido descuidado, y él propone entonces que el psiquiatra se ocupe también de personas con mentalidad creativa "en medio de sus dificultades dinámicas" (pp. 1-2).

También para el estudio de ese caso, Moreno confirma su abordaje sociométrico al utilizar de nuevo el recurso del átomo social – incluyendo la dimensión psicológica de la autotele, – en la presentación de dos sociogramas del paciente, uno de carácter familiar, complementado por otro en su ámbito musical. Llama también la atención que, una vez más, Moreno recurra a ejercicios de espontaneidad como "experimentos diagnósticos". Primero, el paciente toca tanto sin el arco, como sin el cuerpo del violín, sin ningún instrumento, sin público, frente a diferentes públicos, solo, y en un grupo; además, toca una conserva musical, forte y *pianissimo*. Luego vienen las improvisaciones espontaneas: música sin sentido, un tema expresando agresión y otro expresando ternura, etc. Después de observar que el paciente no tiembla en los primeros tests, Moreno comenta que el temblor "remonta a la evolución de su aprendizaje para tocar el violín", ya que "sus primeros maestros de música desalentaron y casi destruyeron las tendencias espontaneas de su modo de ser artístico" (p. 10). A eso se agrega el miedo: cuando el público es compuesto por extraños y personas que no lo aprecian, "él tiene un mal comienzo y un ataque vicioso de temblor" (p. 11).

Por otro lado, siguiendo la preferencia del paciente, Moreno trabaja con él obras de Ludwig van Beethoven, comentando que el músico alemán, "según sus biógrafos, antes y al escribir música solía subir y bajar en su jardín, aparentemente sin dirección, haciendo gestos, pareciendo salvaje y ridículo". O sea, observa, "improvisaba con todo su cuerpo, tratando de revolver las asociaciones musicales enterradas en su mente", y llevando siempre un cuaderno, para anotar de inmediato sus inspiraciones. Seguramente Moreno habrá utilizado con A. S. la "técnica del doble", ya que, al comentar sobre el músico, que toca un concierto de Beethoven en su violín, afirma que "él es como un doble psicológico de aquel Beethoven que dio a luz a la música", p. 27).

En el curso de "más de cincuenta sesiones", Moreno afirma que "el entrenamiento de la espontaneidad" aplicado con su paciente ha permitido que "su yo creativo" madurara a "un considerable grado de estabilidad y productividad", informando que mientras al principio sus improvisaciones duraban "solo unos pocos minutos", posteriormente le fue fácil improvisar "por una hora o más, solo o acompañado" (p. 32). Y por último, aportando más detalles sobre el proceso terapéutico y su dimensión educativa, agrega el psiquiatra:

> En resumen, vemos que una desaparición gradual de los temblores del paciente se produjo. *Primero*, se establecieron las raíces más profundas de su enfermedad. *Segundo*, se logró el redescubrimiento y la maduración de su yo creativo a través del entrenamiento de la espontaneidad. *Tercero*, el ajuste gradual al violín ocurrió. *Cuarto*, (...) su relación psicológica y artística con las conservas musicales pasó a ser más profundamente integrada. *Quinto*, a través de la técnica de la orquesta como grupo espontáneo, se pavimentó el camino hacia un mejor dominio de su tarea de actuar como concertino de una orquesta sinfónica (p. 34) [cursivas en el original].

***

En abril de 1940 *Sociometry* publica otro artículo de Moreno, "Psychodramatic Treatment of Psychoses" [Tratamiento psicodramático de las psicosis], que había sido presentado en un encuentro de la Asociación para el Avance de la Psicoterapia en julio del año anterior, a partir de un estudio de casos hecho con treinta y tres pacientes. Además de volver al concepto de "átomo cultural – los roles en los cuales el paciente se ve a sí mismo y en los cuales él ve a los otros en relación a sus roles", considerado de suma importancia porque "es a partir de él que podemos conseguir nuestro cuadro de su mundo interior" (Moreno, 1940a, p. 119), – Moreno anuncia otras seis técnicas psicodramáticas:

1. **La técnica del "rol sustituto"** – utilizada si el paciente se niega a actuar en el rol de alguien que esté muy cercano a él en su átomo social. En ese caso "se le pide que actúe algún rol simbólico que parezca estar lejos de él y de sus socios más cercanos" (pp. 121-122).

2. **La técnica del "espejo"** – Cuando el paciente exagera en la actuación en su propio rol, por estar "demasiado ansioso", un yo auxiliar actúa en su lugar, para que él pueda verse a sí mismo de manera más objetiva. La técnica también es usada cuando él se niega a actuar y entonces un yo auxiliar toma su rol. En caso de que el paciente no esté de acuerdo con la representación de sí mismo, es posible que haga comentarios desde el público o que vaya al escenario y asuma su propio rol (p. 122).

3. **La técnica de la "proyección"** – Es usada cuando el paciente proyecta "su sistema de delirios" en una trama que quiere ver representada en el escenario por yos auxiliares. Moreno ilustra el caso con una serie de escenas sugeridas y dirigidas por un paciente, en las que, como niño, él está presente en un momento violento entre su padre y su madre, luego la consecuente salida del padre de la casa y la separación de la pareja. Moreno comenta que cuando esas escenas fueron representadas los padres del paciente también estuvieron presentes, lo que le permitió ver "como ellos se vieron afectados" por la actuación." (pp. 122-123).

4. **La técnica de la "inversión"** – Con el propósito de lograr del paciente la "objetivación de sí mismo", se le pide que se ponga en el rol de alguien de su átomo social, mientras un yo auxiliar – "o la propia persona que el paciente va a retratar, si posible" – es colocada en el lugar del paciente. En tal situación, comenta Moreno, no solamente se espera que el paciente pueda "objetivar a sí mismo", sino también que él reaccione frente a "sí mismo" de la manera que él piensa que la otra persona reaccionaría (p. 123). Sea dicho de paso, esa va a ser una de las más importantes técnicas del psicodrama posteriormente, además de

haber sido la primera utilizada por el niño Jacob Levy, en su juego de "ser Dios" en Bucarest.

5. **La técnica de la "distancia simbólica"** – Se trata de un recurso inicialmente parecido a la técnica del rol sustituto. En este caso, sin embargo, se avanza gradualmente, desde un primer rol distante, "hacia otros roles que se van haciendo cada vez mais cercanos a la realidad del paciente". Como ilustración, Moreno vuelve a mencionar el caso Peter, el niño que solía golpear a su madre y que, bajo la dirección del psiquiatra, empezó a jugar el rol de príncipe (p. 124).

6. **La técnica del "doble yo"** – Cuando el paciente está sufriendo con "un par de actitudes opuestas", lo que Moreno propone para darle alivio es que "los dos yos del paciente, por así decirlo, sean retratados en el escenario". Lo que él llama "yo de superficie", o sea, "esa cara de sí mismo que se manifiesta en la vida ordinaria y con la que [el paciente] comúnmente se identifica" es actuada por un yo auxiliar. Ya el yo más profundo, "que está invisiblemente torturando y tratando de vencer al yo 'oficial'", es retratado por el paciente. El resultado, observa Moreno, es "una objetivación de la lucha violenta que se da entre los dos factores alternos en la mente del paciente" (p. 124).

***

La producción de artículos durante ese período sigue ininterrumpida, y Moreno se sirve de *Sociometry* para difundir tanto las prácticas terapéuticas del sanatorio de Beacon como los conceptos y técnicas nuevas que su "laboratorio" va desarrollando. Todavía en 1940 aparece "Mental Catharsis and the Psychodrama" [La catarsis mental y el psicodrama], en el cual los conceptos de catarsis y de momento son retomados a partir de una perspectiva histórica y se presentan los primeros elementos para una "teoría general de la espontaneidad y de la conserva cultural".

Además de desarrollar argumentos ya mencionados a lo largo de esta tesis sobre los dos factores principales de su obra (creatividad y espontaneidad), Moreno presenta también aspectos todavía no explicitados, como:

> La espontaneidad es a menudo erróneamente considerada como siendo más estrechamente aliada a la emoción y la acción que a la reflexión y al descanso. Este sesgo probablemente se desarrolló debido a la suposición de que una persona no puede realmente sentir algo sin que al mismo tiempo sea espontánea y que una persona que está pensando pueda tener una experiencia genuina sin espontaneidad, pero este no es el caso. Parece haber un malentendido similar, de que una persona en acción necesite espontaneidad continua para seguir adelante, pero que la espontaneidad no es requerida para una persona en reposo. Como sabemos ahora, estas son falacias. La espontaneidad puede estar presente en una persona tanto cuando ella está pensando como también cuando está sintiendo, tanto cuando está en reposo como cuando está en acción (Moreno, 1940, pp. 218-219).

Otro malentendido que Moreno busca aclarar lo lleva de nuevo a Beethoven. Refiriéndose a la Novena Sinfonía, él observa que aparentemente no habría diferencia entre la música en el momento de su creación y la obra de arte como producto.

> Una inspección más cercana, sin embargo, muestra que eso no es cierto. A medida que Beethoven caminaba por su jardín tratando intensamente de caldear a sus ideas musicales, toda su personalidad estaba en alboroto. Hizo uso de todos los posibles "arranques" físicos y mentales que pudo reunir para lograr seguir en la dirección correcta. Esas visiones, imágenes, esos pensamientos y patrones de acción – inspiraciones tanto musicales como no musicales – fueron los antecedentes indispensables a partir de los cuales la música de la Novena Sinfonía creció. Pero todo este fondo (..) no se encuentra en el producto final – la partitura musical o su actuación por una orquesta renombrada. Sólo el resultado está ahí (p. 219).

Para Moreno, el hecho de que esos antecedentes hayan sido apagados de nuestra idea actual de Beethoven es "una trampa intelectual que se juega con nosotros desde hace siglos de ser adoctrinados por las conservas culturales". En realidad, argumenta, si miramos a la creativa fase inicial espontanea de la composición de la Novena Sinfonía como una fase positiva, "y no como una transición hacia un producto final", podremos ver "en las composiciones musicales de Beethoven, en sus conceptos de Dios, del universo y del destino de la humanidad, en los amores, alegrías y tristezas de su vida privada, y sobre todo en los gestos y movimientos de su cuerpo," observa Moreno, "un patrón unificado, a partir del cual una capa superficial (la conserva cultural) puede ser recogida para satisfacer ciertas exigencias pragmáticas" (pp. 219-220).

Por otro lado, Moreno reconoce que el recuerdo de una conserva puede estar acompañado de "una gran satisfacción e incluso alegría". Una recapitulación periódica parece estar "susurrando en los oídos del sujeto que todo sigue igual, todo va bien, el mundo no ha cambiado". O sea, la conserva cultural le presta al individuo "un servicio semejante a lo que hace una categoría histórica a la cultura en general – una continuidad de la herencia". Con eso, comenta, "le garantiza la conservación y la continuidad de su yo" y le sirve de ayuda "siempre y cuando la persona viva en un mundo relativamente tranquilo". Sin embargo, pregunta Moreno, ¿qué hace ella "cuando el mundo a su alrededor está en un cambio revolucionario y cuando la cualidad del cambio pasa a ser cada vez más una característica permanente del mundo en el que ella participa?" (p. 223).

Afirmando que un cambio puede ocurrir en la situación de vida de un individuo a cualquier momento, y que "influencias de las redes económicas, psicológicas y sociales que le rodean pueden amenazarlo", Moreno comenta que, "según la magnitud del cambio, la magnitud de la espontaneidad que un individuo debe reunir para satisfacer el cambio debe aumentar proporcionalmente". Al no lograr la espontaneidad necesaria, "se manifestará un desequilibrio que va a encontrar su máxima expresión en sus relaciones interpersonales y entre sus roles". Una característica de eses desequilibrios, observa el psiquiatra, es que "ellos tienen sus efectos recíprocos", es decir, "tiran de equilibrio otras personas al mismo tiempo". Por otro lado, comenta, cuanto más amplia sea la gama de desequilibrios, "mayor se hace la necesidad de catarsis" (pp. 223-224).

Retomando el concepto de catarsis, Moreno observa que, en términos prácticos, "no hay ninguna esfera del universo imaginable, sea física, mental, social o cultural, de la que no pueda surgir, en un momento u otro, alguna causa de desequilibrio en la vida de una persona". Por eso, comenta, "el hombre ha estado continuamente en busca de dispositivos que permitan alcanzar o aumentar su equilibrio", agregando por un lado que uno de los más poderosos medios que pueden producir este efecto "es la catarsis mental" y, por otro, que se ha encontrado una respuesta "en uno de los inventos más antiguos de la mente creativa del hombre – el drama" (pp. 228-229).

Es importante señalar que, a pesar de dedicar gran atención a la catarsis como condición indispensable del proceso terapéutico, en ningún momento menciona Moreno el concepto de "catarsis de integración", que va a aparecer solamente en 1949, en el texto *The Spontaneity Theory of Learning* [La teoría de la espontaneidad del aprendizaje]. En el artículo de introducción al libro colectivo *Psychodrama and Sociodrama in American Education* [Psicodrama y sociodrama en la educación estadounidense], dice el psiquiatra:

> La interrelación dinámica de todos los tipos de aprendizaje pone de relieve un concepto que fue relegado hasta ahora a una especialidad, sólo la psicoterapia; el de catarsis mental. Catarsis mental se define aquí como un proceso que acompaña a todo tipo de aprendizaje, no sólo un hallazgo de la resolución de un

> conflicto, sino también de la comprensión de sí mismo, no sólo liberación y alivio, sino también equilibrio y paz. No es una catarsis de abreacción sino una *catarsis de integración* (Moreno, 1949a), p. 7) [cursivas en el original].

Lo que sí Moreno aborda en ese artículo de julio de 1940 sobre catarsis mental y psicodrama son dos fenómenos que él nombra como "reducción y expansión en el escenario psicodramático". Después de comentar que una de las características problemáticas de las relaciones humanas "es su cualidad de imprecisión" ("looseness"), él observa que, al estudiar los átomos culturales de los individuos, "hemos encontrado más a menudo dos grupos de personas en particular". En el primero, las demandas hechas sobre ellos por los roles y relaciones de roles del grupo en el que viven "son tanto más grandes que sus recursos o sus intereses, que preferirían si posible ser transferidos a una sociedad cuyo diseño sea más sencillo", o sea, en la cual el número de sus roles sea reducido. Ya el otro grupo desea desarrollar y realizar "muchos más roles que el modelo de sociedad en la que viven puede permitírselos", es decir, preferirían una expansión, no una reducción, "un enriquecimiento del diseño, no una simplificación". Entre esos dos extremos, comenta Moreno, están los grupos de personas que "preferirían una reducción de algunas fases de la vida, pero una expansión en otras" (Moreno, 1940, p. 230).

Recurriendo una vez más al ejemplo del monasterio, Moreno afirma que el átomo cultural de un monje, comparado al que él tenía cuando vivía fuera, presenta un cambio drástico, con la reducción de sus roles a un mínimo. Cuanto mayor es el número de roles en los que un individuo actúa en cualquier sociedad, comenta, "mayor será el número de conflictos en los cuales puede involucrarse". Y considerando que "la comunidad monástica ofrece al recién llegado una cultura de diseño más simple posible", Moreno concluye que, con la reducción del número de roles, "el desequilibrio que surge del sufrimiento también se reduce – catarsis por reducción" (pp. 230-231).

La situación psicodramática, "basada en una filosofía diferente y con objetivos distintos", compara el psiquiatra, "ha utilizado de manera moderna un punto de vista similar", o sea, "saca el paciente del mundo en el que vive y lo coloca en el centro de un *nuevo* mundo" [cursivas en el original], el escenario dramático, "equipado con todos los dispositivos que pueden lanzarlo en un nuevo modelo de sociedad", es decir, una sociedad en miniatura, en la cual "la vida es diferente y mucho más fácil". Además de ilustrar un ejemplo de reducción de roles con "el caso de una mujer que sufría de una forma progresiva de psicosis maniaco-depresiva", Moreno expone también un ejemplo de expansión, el caso de un paciente cuya conducta mostraba la presencia de muchos roles: "En el desayuno afirmó ser aviador; en el almuerzo dijo que era miembro de la casa real británica; pasó la tarde como vaquero, y en la mesa de la cena era un ciudadano chino". Lo que comenta el psiquiatra es que, como esos roles eran de corta duración, el paciente "pudo vivirlos en una sesión de dos horas en el teatro y obtener satisfacción con la realización de todos ellos". Además, concluye, "para esos roles y relaciones totalmente alucinatorios, el escenario psicodramático era, de hecho, el único vehículo posible" (p. 233).

Además de considerar los diversos tipos de catarsis – la personal y la interpersonal, la del espectador y la del grupo –, Moreno observa también que las reacciones de los espectadores pueden constituir la base de tratamientos psicodramáticos individuales. Con eso, "el concepto de catarsis aristotélica llega a su culminación lógica, legítima" (p. 239). Por otro lado, comenta,

> El aspecto terapéutico del psicodrama no puede separarse de su aspecto estético, ni, en última instancia, de su carácter ético. Lo que el drama estético ha hecho por deidades como Dionisio, Brahma y Jehová y por personajes representativos como Hamlet, Macbeth o Edipo, el psicodrama puede hacer por cada hombre. En el teatro terapéutico un hombre anónimo, mediano, se convierte en algo parecido a una obra de arte – no sólo para los demás, sino para sí mismo. Una existencia minúscula, insignificante, es aquí

> elevada a un nivel de dignidad y respeto. Sus problemas privados se proyectan en un alto plano de acción ante un público especial – un mundo pequeño, tal vez, pero el mundo del teatro terapéutico. El mundo en que vivimos es imperfecto, injusto e amoral, pero en el teatro terapéutico una pequeña persona puede elevarse por encima de nuestro mundo cotidiano. Aquí su yo se convierte en un prototipo estético – se convierte en representante de la humanidad. En el escenario psicodramático él se pone en un estado de inspiración – es el dramaturgo de sí mismo (p. 240).

Al concluir su artículo sobre catarsis mental, Moreno expone otro concepto fundamental para la comprensión de sus ideas y acciones: el de rol. Comentando que cada individuo tiene "una gama de roles en los que se ve a sí mismo y se enfrenta a una serie de contra-roles en los que ve a otros a su alrededor", el psiquiatra explica que "los aspectos tangibles de lo que se conoce como 'yo' son los roles en los cuales él opera" (p. 243).

En sus "comentarios terminológicos" agregados al final del artículo, Moreno lanza nuevas luces sobre su propio método, definiendo psicodrama como "una forma de drama en el que las tramas, situaciones y roles – sean real o simbólicos – reflejan los problemas reales de las personas que actúan, y no son la obra de un dramaturgo". Por otro lado, añade, se ha constatado que "el procedimiento psicodramático se acompaña de profundas formas de catarsis mental", y que, en su concepción original, el psicodrama "se lleva a cabo en un entorno casi teatral, con un escenario y un público seleccionado".

Además, observa, "psicodrama, en el sentido más amplio en el que la palabra se utiliza hoy en día, es un enfoque exploratorio de las formas conservadas e improvisadas del drama, re-evaluadas sobre la base de conceptos psicodramáticos". Enseguida, Moreno confirma el desarrollo de su método "a partir del juego impromptu", afirmando que desde 1911 hasta 1930 estuvo "prácticamente solo en el uso de ese principio, por lo menos de una manera sistemática", pero que "en los últimos años el número de educadores y psiquiatras usando ese principio ha estado aumentando".

Por último, aclarando la razón misma de haber adoptado el término *psicodrama*, Moreno declara:

> Cuando empecé a usar el principio de juego impromptu con adultos, aplicado a sus problemas reales, íntimos, la realidad de las situaciones, la seriedad de los participantes y las consecuencias implicadas para ellos en el procedimiento eran tan grandes que la sugerencia de que estaban jugando un juego fue abandonada; la palabra 'drama' parecía mucho más cercana a las experiencias factuales. Pero la palabra 'drama' todavía parecía implicar un producto poético, ficticio, y por eso el prefijo calificativo 'psico' fue agregado (Moreno, 1940a, pp. 242-243).

Concluyendo: con esa serie de cuatro artículos, y siguiendo su tendencia de practicar, reflexionar, formular y reformular ideas sobre la base continua de su propia espontaneidad creativa, Moreno llega al principio de la década de cuarenta con los recursos necesarios para la consolidación de su método en territorio estadounidense, o sea, disponiendo sobre todo de un sanatorio con sus pacientes y su teatro de psicodrama; de un conjunto de teorías y técnicas mutuamente reforzadas y en constante creación y perfeccionamiento; y de *Sociometry*, la revista dedicada "a las relaciones interpersonales" y a la difusión de las nuevas experiencias psicodramáticas y sociométricas, suyas y de otros.

Como él mismo afirma en tercera persona, al comparar la evolución de su carrera con la de Freud, ya referida en el capítulo 7, "en 1940, cuando Moreno tenía cincuenta años de edad, también la orientación básica de su trabajo estaba formulada". Lo que todavía faltaba para el desarrollo del método psicodramático aparece finalmente a partir de agosto de 1941, con la entrada en escena de una joven de 24 años, estilista de moda, nacida en Holanda y educada en Gran Bretaña.

16. Los Moreno y la sistematización del método psicodramático

> Fue durante el período del New Deal [Nuevo Trato], cuando Washington estaba lleno de ideas para el mejoramiento social. Roosevelt tenía una mente abierta para cualquier cosa que pudiera ayudar al pueblo de los EE.UU. en una época de crisis. El intento de la tecnocracia para salvar al país del desempleo había fracasado. El momento psicológico para la sociometría había llegado. Se había convertido en un tema de debate en muchos círculos gubernamentales (Moreno, 1953, pp. LXV-LXVI).

Según lo que sigue contando Moreno en los *Preludios* de la segunda edición de *Who Shall Survive?*, un pastor de la Iglesia Episcopal, asiduo visitante de la escuela de niñas de Hudson, había decidido hacer un sermón de domingo sobre la sociometria, después de haber leído su primera edición. "El Presidente Roosevelt, que estaba en la iglesia aquella mañana, se interesó", comenta el médico, narrando también el encuentro que tuvieron en el domingo siguiente:

> El presidente se sentó en la primera fila de bancos; me senté en la última y, cuando la ceremonia religiosa terminó, el Sr. Roosevelt tuvo que pasar por mi asiento. De pronto se detuvo y dijo: "Hola, Dr. Moreno", como si me conociera. Me invitó a su coche; en su regazo tenía un ejemplar de *Who Shall Survive?*. Lo abrió y señaló a uno de los sociogramas. "Esto se parece a sociología progresiva", dijo, y añadió pensativamente, "si yo no hubiera tomado mi rumbo actual, este es el tipo de cosas que me hubiera gustado hacer". Además, declaró: "Cuando vuelva a Washington voy a ver dónde sus ideas pueden ser puestas en uso" (Moreno, 1953, p. LXVI).

Moreno no menciona la fecha del encuentro, pero su hijo Jonathan lo confirma como ocurrido en 1934, añadiendo que Roosevelt mantuvo su palabra y que, en el año siguiente, científicos sociales del Departamento de Agricultura para la Administración del Reasentamiento de Estados Unidos "aplicaron las ideas de J.L. sobre la organización sociométrica a proyectos de caserío para familias que habían sido devastadas por la depresión y la sequía, en las comunidades agrícolas del medio oeste" (Moreno, 2014, pp. 133-134). Efectivamente, en "Sociometric Planning of a New Community" [Planificación sociométrica de una nueva comunidad], artículo publicado en el primer número de *Sociometry*, Shepard Wolman presenta su informe sobre el pueblo de Centerville, planeado para acomodar "unos 250 trabajadores y sus familias" (Wolman, 1937, p. 220). Wolman comenta que se trataba de una de las muchas comunidades creadas en las afueras de las zonas urbanas para albergar a familias de bajos ingresos y para que ellas lograran complementarlos con actividades agrícolas. A propósito, ese profesional de la Escuela de Trabajo Social de New York también aplica técnicas sociométricas en aquel proyecto, utilizando, según J. G. Franz lo apunta en otro artículo de la revista, una de las cuestiones formuladas por Moreno y por Jennings en el test sociométrico. Específicamente, se trata del criterio "(6) ¿a quién usted desea tener como vecino en una nueva comunidad?" (Franz, 1939, p. 79).

En cuanto al *New Deal*, la *Britannica* informa que, con ese programa aplicado entre 1933 y 1939, el presidente Franklin D. Roosevelt "tomó medidas para lograr el alivio económico inmediato, así como reformas en la industria, la agricultura, las finanzas, la energía hidráulica, el trabajo y la vivienda, aumentando enormemente el alcance de las actividades del gobierno federal". Según la enciclopedia, era una "respuesta a la ineficacia de la administración del presidente Herbert Hoover en la mitigación de los estragos de la Gran Depresión", observando también que, "en oposición a la filosofía política tradicional del *laissez-faire*", ese programa "abrazó el concepto de una economía regulada por el gobierno con el propósito de lograr un equilibrio entre los intereses económicos en conflicto" (New Deal, 2016).

Por lo que comenta el historiador McElvaine, sin embargo, gran parte de la investigación histórica en la era Roosevelt giró en torno de la cuestión de si hubo o no "dos '*new deals*'

ideológicamente distintos", uno de 1933 a principios de 1935, y otro a partir de 1935 (McElvaine, 1993, p. 261). Después de examinar las posiciones de varios historiadores con argumentos opuestos, McElvaine considera que "los que sostienen que no hubo cambio filosófico importante en 1935 están en tierra firme", opinando que el presidente no era ni filósofo ni economista, sino un político: "Roosevelt simplemente fue en la misma dirección a la que la mayoría de la gente en aquel momento iba – hacia la izquierda, hacia valores humanitarios, de cooperación" (pp. 262-263).

De hecho, David Kyvig comenta que, antes de la promesa de "un nuevo trato para el pueblo estadounidense", hecha ya en 1932 por el entonces candidato demócrata a la presidencia, la mayoría de los residentes del país "raramente se había encontrado con el gobierno de los Estados Unidos en su vida cotidiana" (Kyvig, 2004, p. 231). Desde las primeras semanas, afirma el profesor, fueron adoptadas medidas de ayuda a los agricultores, de recuperación de los sectores industriales y financieros, además de empleos temporarios en una variedad de proyectos federales. Kyvig informa que, gracias a uno de ellos, creado a partir de la Ley de Recuperación Industrial Nacional de junio de 1933, "la espiral económica descendente cesó, los salarios y las horas [de trabajo] se estabilizaron y se crearon cerca de dos millones de empleos" (pp. 240-241).

Uno de los puntos que más llaman la atención de McElvaine en la administración Roosevelt, a partir de 1935, es la experiencia de destinar fondos federales en apoyo a las artes. Él observa que el presidente estadounidense creía que "la música, el arte y el teatro eran esenciales para una vida buena" y que, "como parte de su intento general de democratizar la vida estadounidense, Roosevelt quería esa cultura a disposición de las masas". Entre los cuatro programas creados en esa área estaba el Proyecto Federal de Teatro, que tenía como uno de sus objetivos "el uso del drama para crear consciencia pública sobre los problemas sociales", además de "estimular y fomentar talentos que siguieron siendo importantes durante décadas después de la desaparición del programa", como Orson Welles, Arthur Miller y Burt Lancaster, menciona McElvaine (p. 272).

Según ese historiador, las innovaciones más notables del programa fueron los "periódicos vivientes", o sea, "obras de teatro en la nueva forma de documentales que tomaban una posición sobre temas del día, proporcionaban informaciones sobre ellos y defendían una línea de acción". McElvaine no menciona a Moreno, pero hay suficientes evidencias sobre experiencias aparentemente similares, hechas por el psiquiatra inicialmente en Viena de 1922 a 1925 y luego en New York a partir de 1930. En su autobiografía, el propio Moreno comenta que:

> William Bridge y yo tuvimos un programa "Periódico Viviente" que era transmitido por la radio WOR. Contratamos el Teatro Guild en Broadway para presentar el "Periódico Viviente" a un público más amplio. En ese momento muchos actores estaban desempleados. Orson Welles participó en el "Periódico Viviente" en 1933. (…) Él también se hizo famoso por el programa de radio que su grupo Mercury Theater puso en el aire en 1937, acerca de una invasión desde Marte. El realismo de la invasión marciana provino directamente, creo yo, de su experiencia con el "Periódico Viviente" (Moreno, 1974, capítulo 8, p. 41).

Lo que afirma John Casson en su artículo "Living Newspaper: Theatre and Therapy" [Periódico viviente: teatro y terapia], sin embargo, es que los "periódicos vivientes" del proyecto federal no eran improvisados, sino previamente escritos (Living Newspaper, 2016). De hecho, Moreno mismo llegó a criticar, ya en 1943, en su artículo "The Concept of Sociodrama" [El concepto de sociodrama], tanto al programa de radio *The March of Time* [La marcha del tiempo] como a los "periódicos vivientes" financiados por el gobierno Roosevelt, considerando que ambos "se habían desviado de mi concepto original" (Moreno, 1943, p 442).

Sea como fuere, McElvaine informa que, "en su breve historia", los logros del Proyecto Federal de Teatro (PFT) "son impresionantes". Además de "sus notables esfuerzos" en el teatro legítimo, el proyecto permitió el montaje de dramas radiofónicos, teatro infantil, títeres y circos: "En menos de cuatro años, aproximadamente 30 millones de personas asistieron a producciones del PFT." Sin embargo, observa el historiador, como resultado de las críticas de políticos conservadores en el Congreso estadounidense – "de que el PFT 'servía como una rama de una organización comunista'", – en el nuevo presupuesto de 1939 los fondos para el proyecto fueron cortados. Los demás proyectos de artes, agrega, siguieron hasta 1943 (McElvaine, 1993, pp. 273-274).

Por otro lado, a pesar de los avances proporcionados por los programas sociales, incluyendo la creación del Sistema de Seguridad Social, McElvaine comenta que Roosevelt no lograba "curar la Depresión". Según él, en 1939, un decenio después del *Crash*, 9,4 millones de estadounidenses seguían desempleados, o sea, "17,2 por ciento de la fuerza laboral". Es cierto que habrá que esperar hasta fines de 1943, comenta el historiador, para que el presidente de Estados Unidos afirme que "el 'Dr. New Deal' ha sido remplazado por el 'Dr. Gane la Guerra', pero "seis años antes ya era evidente que el ex médico se había quedado sin hacer medicina curativa" (p. 310).

Aun así, pondera David Kennedy, cualquier evaluación de lo que el *New Deal* ha hecho sería incompleta si se limitara a "una evaluación de las políticas económicas del New Deal", sin reconocer "la notable variedad de innovaciones sociales alimentadas por el temperamento expansivo de Roosevelt". Refiriéndose a la "atmósfera fermentadora" de aquel programa, en la cual "muchísimos experimentos sociales florecieron", Kennedy observa que no todos fueron exitosos, pero "todos compartían el objetivo común de construir un país de cuyos beneficios básicos y prerrogativas no se excluyó a nadie". A propósito, el historiador cita el libro *The Roosevelt I Knew* [El Roosevelt que conocí], de la primera mujer nombrada para el gobierno de Estados Unidos, Frances Perkins (1946, p. 113), a quien Roosevelt había declarado: "Vamos a hacer un país en el que nadie se quede fuera" (Kennedy, 1999, p. 378).

En ese sentido, parece clara la similitud entre la visión social del presidente estadounidense y la de Moreno con sus experimentos innovadores, teniendo en cuenta los objetivos expresados tanto en su obra maestra de 1934 como en su nuevo teatro inaugurado en 1937. Por un lado, se trataba de su aserción de que "Un verdadero procedimiento terapéutico no puede tener otro objetivo sino el conjunto de la humanidad." (Moreno, 1934, p. 3). Por otro, como él dejó registrado en su ensayo de presentación del nuevo método, estuvo su afirmación absolutamente inclusiva, según la cual "lo que el drama estético ha hecho por deidades como Dionisio, Brahma y Jehová y por personajes representativos como Hamlet, Macbeth o Edipo, el psicodrama puede hacer por cada hombre" (Moreno, 1940, p. 240).

Otro aspecto que puede ilustrar el acercamiento entre los valores practicados en la era Roosevelt y las ideas de Moreno es apuntado por McElvaine, al considerar que, durante la Depresión, los Estados Unidos se movieron hacia los valores de orientación comunitaria, "simplemente debido a que tantos estaban en necesidad", o sea:

> Con hasta una cuarta parte de la fuerza de trabajo desempleada, un porcentaje aún mayor de la población (cuando los dependientes son incluidos) sin una fuente regular de ingresos, y más aún con el temor constante de que pudieran estar cerca de perder sus puestos de trabajo, la mayor parte de las personas se dio cuenta de que se enfrentaban a una dificultad común. La gente se volvió mucho menos dispuesta a "actuar sola" sin pensar en las consecuencias para los demás. Se hicieron menos egoístas y más compasivos (McElvaine, 1993, p. 338).

McElvaine señala que, al mencionar "la compasión de los años treinta en contraste con el egoísmo de los años veinte", no piensa en hacerlo como si se tratara de "una dicotomía absoluta". Para él, "la búsqueda de la justicia" que se observó durante la Gran Depresión "no implicaba ningún deseo de destruir al individuo o de imponer un colectivismo totalitario". Lo que ocurrió, afirma el historiador, fue que "las personas buscaban un mayor grado de intercambio, un individualismo cooperativo más ético". No se trataba en absoluto, aclara McElvaine, de "una obliteración del yo, sino un reconocimiento de los derechos, de las necesidades, y de la humanidad de los demás" (McElvaine, 1993, p. 338).

En último análisis, complementa David Kennedy, Franklin Roosevelt logró "reparar los males de la Depresion mediante experimentos razonados en el marco del sistema social existente". Además, añade, pudo evitar "una confrontación abierta entre la ortodoxia y la revolución", concluyendo que "el valor inestimable de ese logro, sin duda tanto como las columnas de cifras que registraron los ingresos y la producción nacional, debe ser considerado en cualquier contabilidad final de lo que hizo el New Deal" (Kennedy, 1999, p. 380).

***

> Cuando Celine Zerka Toeman encontró J. L. Moreno en el verano de 1941, fue el comienzo de la más exitosa asociación en la historia de la psiquiatría. Ella era una emigrada reciente de 24 años, que había viajado al Sanatorio de Beacon con la esperanza de encontrar un tratamiento que devolviera su hermana, a quien había rescatado de la Europa nazi, a la sanidad. Por lo que cuentan ambos, el de ellos fue un encuentro histórico (Buchanan, 2006, p. XIV).

Es en esos términos que el estadounidense Dale Richard Buchanan, ex director de terapias clínicas del Hospital St. Elizabeths, califica el inicio de un proceso de colaboración que ni la muerte de Moreno en mayo 1974 logró interrumpir. En su prólogo a *The Quintessential Zerka* [Zerka quintaesencial], libro que reúne todo el material escrito por ella durante 60 años (1944-2004), Buchanan informa que, después de un período de viajes a Beacon "para entrenamientos de fines de semana", Zerka empezó a trabajar como secretaria de Moreno, "traduciendo su alemán-inglés al inglés fluido" (Buchanan, 2006, p. IIV).

Lo que cuenta Pitzele en su ya mencionado artículo es que Zerka Toeman pasó a ser empleada del sanatorio en 1942, y que una parte importante de su trabajo era estar presente en el teatro y tomar notas: "Por primera vez, Moreno tenía una asistente que podía escribir en taquigrafía". Además, comenta, las transcripciones de las sesiones hechas anteriormente por varios asistentes se limitaban prácticamente a los diálogos, con descripciones solamente "ocasionales y fragmentarias" de las acciones en el escenario. Se trataba de "una inexplicable omisión" en los registros de una modalidad que tenía "la acción como primer principio", señala Pitzele, observando que, con la colaboración de Zerka y la constatación de que "faltaba una dimensión esencial", lo que había ocurrido en los psicodramas "pasó a ser más comprensible para los lectores" (Pitzele, 1979, p. 59).

Según Dale Buchanan, el rol de Toeman evolucionó, por un lado, de secretaria al de editora de Moreno, y, por otro, "ella comenzó a desafiarlo a profundizar y aterrizar sus ideas visionarias en aplicaciones prácticas que se pudieran comunicar claramente a los demás". O sea, opina con cierta exageración el terapeuta, "trajo orden al caos de su escritura, proporcionando una disciplina y una organización que habían hecho mucha falta". Empezó a acompañarlo en los entrenamientos, "se especializó en la función de doble", informa Buchanan, y "pasó a ser su yo auxiliar preferida en las demostraciones psicodramáticas" (Buchanan, 2006, p. XIV).

Un año después del encuentro en Beacon, *Sociometry* publica "The Group Approach in Psychodrama" [El enfoque de grupo en psicodrama], el primer artículo del dúo Moreno-Toeman, proponiendo una clasificación de los métodos existentes en psicoterapia bajo tres categorías: (A) *El método del monólogo o auto terapéutico*, en el cual "el 'otro compañero' (un médico o cualquier persona) no es necesario", con "ilustraciones históricas convincentes en Buda, los estilitas y otros tipos de solitarios que alcanzaban sus catarsis mentales en aislamiento"; (B) *El método del diálogo o de la díada*: "A esta clase pertenecen la sesión hipnótica, la terapia de sugestión, el psicoanálisis y cualquier tipo de tratamiento en el que el médico o sanador se encuentra con una sola persona"; y (C) *El método dramático o de grupo:* ahí aparece el psicodrama, "una contraparte, en la terapéutica," del drama como categoría estética. En la situación dramática, por un lado, "no hay límite para el número de personas que pueden participar en las acciones"; por otro, "del mismo modo que el diálogo puede contener de vez en cuando un monólogo, el drama contiene monólogos, diálogos, tanto lo lírico como lo épico, el histórico y el presente". O sea, afirman los dos autores, el psicodrama "es tridimensional, representa una realidad mayor y más inclusiva que el monólogo o el diálogo" (Moreno y Toeman, 1942, p. 191).

Sea dicho de paso, es en ese período que ocurren varios eventos que empiezan a contribuir para la consolidación de las obras de Moreno en Estados Unidos: la apertura del teatro de psicodrama en el hospital St. Elizabeths y de la casa editorial "Beacon House", en 1941; la primera reunión de la Sociedad Estadounidense de Psicoterapia de Grupo y Psicodrama, y la inauguración del teatro de psicodrama y de los institutos psicodramático y sociométrico en la ciudad de New York, en 1942.

Es importante notar también, sobre todo teniendo en cuenta la tendencia todavía dominante de considerar el psicodrama en su dimensión exclusivamente terapéutica, que ya en 1940 Moreno publica el artículo "A Frame of Reference for Testing the Social Investigator" [Un marco de referencia para testar el investigador social] (Moreno, 1940b) y que el año siguiente sale "The Function of the Social Investigator in Experimental Psychodrama" [La función del investigador social en el psicodrama experimental]. Como veremos más adelante, en ambos textos el autor discute aspectos específicos del psicodrama experimental, como una nueva modalidad utilizada por primera vez en situaciones experimentales, "en el marco de las ciencias sociales" (Moreno y Dunkin, 1941, p. 392).

En ese momento ya Roosevelt no solamente había logrado un inédito tercer mandato presidencial, sino que su persistente política externa de neutralidad iba a ser finalmente remplazada con la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. A propósito, comenta McElvaine, la amenaza nazi había provocado el fortalecimiento militar de 1940-41, "que hizo más para reactivar la industria estadounidense y reducir el desempleo que cualquier programa del New Deal". De hecho, agrega el historiador, "la Gran Depresión es uno de los eventos más prolijamente demarcados en nuestra historia", o sea, "empezó en la ciudad de Nueva York en una serie de días en octubre de 1929, y decididamente terminó el 7 de diciembre de 1941, en Honolulu" (McElvaine, 1993, pp. 320-321), refiriéndose al ataque japonés a la base naval estadounidense de Pearl Harbor.

***

En 1944 Zerka Toeman publica su primer artículo sola, siempre en *Sociometry*. De esta vez, se trata de "Role Analysis and Audience Structure" [Análisis de roles y estructura del público], que aparece posteriormente también en su *The Quintessential Zerka*, precedido de comentarios reveladores:

> El tiempo de guerra era mi mundo cuando escribí este artículo. (…) El hospital en Beacon quedó profundamente afectado. El personal fue tragado. El secretario de Moreno, Joe, se convirtió en un soldado. Había una escasez de enfermeras y asistentes, ya que ellos iban al frente o a trabajar en las fábricas. Hicimos todo lo que pudimos para salir del lío. Me acuerdo de una paciente joven y yo paleando un camino en la nieve de la carretera a la casa, para que los visitantes del domingo pudieran subir la colina.
>
> Las asociaciones con los militares, aunque desafortunadas en el sentido global, fueron importantes para nosotros porque el psicodrama, la sociometría y la psicoterapia de grupo se hicieron más conocidos. Estaban usando en ese momento la psicoterapia de grupo con los soldados en el Saint Elizabeths, porque no podían tratar a miles de soldados individualmente (Moreno, 2006, p. 3).

Como observado en una nota de los editores del libro de Toeman, el Dr. Winfred Overholsen, profesor de psiquiatría de la universidad George Washington y entonces superintendente de aquel hospital, abre efectivamente su prólogo al libro *Group Psychotherapy – a Symposium* [Psicoterapia de Grupo – un simposio] afirmando:

> Dos corrientes de pensamiento, que convergen ahora y aquí, hacen más lógico un interés intensificado en la aplicación de métodos psicoterapéuticos hacia y dentro del grupo; – uno es el reconocimiento ... de que el comportamiento es el resultado de la respuesta del organismo-como-un-todo a las influencias ambientales, entre las cuales las personas son las más importantes; el otro es el hecho, demostrado muy dolorosamente durante la reciente guerra, de que la oferta de psiquiatras es muy inferior a la demanda. Por lo tanto, si consideramos las necesidades de la situación, sea teóricamente, interpretando la psiquiatría como el tratar principalmente de las relaciones interpersonales, sea prácticamente, reconociendo el hecho de que debemos o bien multiplicar el número de psiquiatras o dividir su aplicabilidad mediante el tratamiento de varios pacientes al mismo tiempo, estamos ineludiblemente obligados a reconocer la necesidad y el valor de la psicoterapia de grupo (Overholser, 1945, p. 13).

Es oportuno notar también el comentario final hecho por Overholser en ese prefacio, según el cual "las posibilidades del psicodrama como método de enseñanza apenas están siendo aprovechadas, y las potencialidades de tratamiento de la psicoterapia de grupo están lejos de ser completamente exploradas" (p. 14).

A propósito de su primer artículo escrito sola, Toeman informa que durante la guerra "hemos seguido teniendo sesiones abiertas en Nueva York dos veces a la semana", y que fue allí donde ella llevó a cabo la investigación reportada en el texto "Role Analysis and Audience Structure". El tema fue inspirado por el caso de "una joven cliente cuyo novio estaba siendo tirado en dos direcciones – entre el matrimonio y la familia, y la carrera militar". Ella comenta que, después de la sesión, Moreno le había sugerido: "¿Por qué no escribes un artículo sobre eso? ¿Por qué no hacer una investigación?" Y agrega:

> Esa fue la primera vez que él me sugirió que escribiera algo por mi cuenta, aunque yo no estaba sorprendida de que él lo hiciera. A fin de cuentas, estábamos construyendo un sistema. Cuanto más explorásemos y escribiéramos, mejor. Moreno veía a los jóvenes como quienes ellos podrían llegar a ser. Por eso nos animaba a redactar los experimentos, las ideas – todo. Había mucho que decir, y él no podía hacerlo todo, y además creía en nosotros. Le doy crédito a Moreno de haberme dado mi yo a mí misma (Moreno, 2006, p. 4).

De hecho, tres de los primeros artículos escritos por Toeman tienen como característica común la investigación sobre reacciones del público. Además del primero sobre análisis de roles y estructura del público, en 1945 aparecen otros dos: "A Sociodramatic Audience Test" [Un test sociodramático del público] y "Audience Reactions to Therapeutic Films" [Reacciones del público a las películas terapéuticas]. Estos estudios van a permitir nuevos cambios en partes importantes del método psicodramático, como es el caso del intercambio ("sharing"):

> Los tests del público y el intercambio personal, tal como la mayoría hacemos hoy como la última fase del psicodrama, se desarrollaron simultáneamente. Una vez que descubrimos que la gente estaba dispuesta a abrirse sociodramáticamente, lo convertimos en lo personal. En las sesiones abiertas los psicoanalistas se asombraban con el compartir. Por supuesto, en el momento esto no se hacía. Moreno había observado que los pacientes quedaban confundidos con las interpretaciones de profesionales de variadas orientaciones. Cuando estuvieron desapasionados frente a una paciente joven, Moreno se molestó y le preguntó a uno de los psiquiatras, "¿Tienes hijos? ¿Cuál es tu relación con tu hija? Aquí compartimos nuestros corazones, no nuestros cerebros." La visión de Moreno tenía un enfoque global que muchas personas todavía no logran percibir – el psicodrama es superficial si no incluye una visión del mundo de la persona (Moreno, 1945, p. 22).

Desde entonces la tercera etapa de una sesión psicodramática, conocida como *sharing,* pasó a ser entendida como el período en el cual los participantes hablan de ellos mismos, compartiendo con el protagonista sus sentimientos o algo de sus experiencias vividas, sin comentarios críticos o analíticos. Según Zerka, "el 'compartir' puede a veces ser de naturaleza no verbal", observando que "un silencio preñado de emoción es a menudo la forma más adecuada de compartir con un protagonista" (Moreno, 2006, p. 109).

***

A partir de 1941, no hay dudas de que la participación de Zerka Toeman en la vida de Moreno haya sido determinante para el desarrollo del método psicodramático. Otras personas, sin embargo, también tuvieron un rol importante en ese período, permitiendo al psiquiatra avanzar todavía más conceptualmente. Es el caso, por ejemplo, de Florence Bridge, que desde 1938 hasta 1949 utilizó también el apellido Moreno. "Era una excelente investigadora y publicó varios artículos en nuestras revistas", comenta él sobre su segunda esposa y madre de su primera hija, Regina. Efectivamente, en 1944 aparece "Spontaneity Theory of Child Development" [Teoría de la espontaneidad del desarrollo infantil], firmado por los dos. En ese texto los autores exponen por lo menos un concepto nuevo – la "matriz de identidad", – y profundizan el concepto de rol y sus tres tipos (psicosomáticos, sociales y psicodramáticos), como "los precursores del yo" (Moreno y Moreno, 1944, p. 119).

Los Moreno empiezan afirmando que "se necesita una teoría de la personalidad, y especialmente una teoría del desarrollo del niño" diferente de las que habían sido formuladas hasta entonces. Uno de los aspectos que consideran haber sido "descuidados en la descripción del desarrollo del infante humano" es, por ejemplo, el sondeo más profundizado de términos como "medio ambiente, situación o campo", ya que "la parte más importante, dentro de los ambientes o campos, son los organismos individuales en interacción". Insisten ser "importante saber *como* interactúan estos organismos, y particularmente como interactúa el infante humano con otros organismos individuales" [cursivas en el original], y para eso vuelven a la situación del nacimiento, "como una etapa primaria del proceso de atemperación para los estados espontáneos" (pp. 89-91). Según ellos, el infante "está entrando en un mundo complicado y peligroso mucho antes de que su organismo esté preparado para satisfacer sus urgencias". Por eso, afirman, "la cantidad de ayuda que necesita para sobrevivir tiene que ser mucho mayor y más prolongada que cualquier otro infante de la clase de los primates" (p. 91). De ahí el rol de yo auxiliar asumido generalmente por la madre, en un periodo de la vida en el que "el 'yo' y el 'tú' todavía no han emergido" (p. 102).

"Ese co-ser, esa co-acción y esa co-experiencia" – que, en la fase primaria, explican los autores, son ejemplos de la relación del infante con las personas y cosas que lo rodean – "son características de la *matriz de identidad*" [cursivas en el original], agregando que es esa matriz de identidad que "sienta las bases para el primer proceso de aprendizaje emocional del niño".

Sin embargo, ponderan, el infante tendrá que pasar por diversas etapas de desarrollo, "que se superponen y a menudo funcionan a la par":

> La primera etapa es la de la otra persona siendo parte del infante con toda formalidad, es decir, total-identidad espontánea, completa.
> La segunda etapa es la del infante centrando la atención sobre la otra parte extraña de él.
> La tercera etapa es la del infante separando la otra parte de la continuidad de la experiencia y dejando todas las otras partes fuera, incluido él mismo.
> La cuarta etapa es la del infante colocándose de forma activa en la otra parte y actuando su rol.
> La quinta etapa es la del infante actuando en el rol del otro hacia una otra persona, quien a su vez actúa en su rol. Con esta etapa, el acto de inversión de identidad queda completado (pp. 103-104).

Para los autores, esas cinco etapas "representan las bases psicológicas para todos los procesos de roles y para fenómenos tales como imitación, identificación, proyección y transferencia". Además, añaden, las últimas dos etapas de inversión no ocurren en los primeros meses de vida del niño, pero "algún día el niño invertirá la imagen asumiendo el rol de quien le da alimento, de quien lo hace dormir, de quien lo lleva y lo pasea". Con eso, afirman los Moreno, tenemos dos fases de la matriz de identidad: "primero, la fase de identidad o de unidad, como en el acto de comer, y segundo, la fase de uso de esa experiencia para la inversión de la identidad" (p. 104).

Para el niño, la matriz de identidad es su "placenta social", o sea, "el 'locus' en el que se arraiga", que le da "seguridad, orientación y guía". Se trata, según los Moreno, del *primer* universo, "que termina cuando la experiencia infantil de un mundo en el cual todo es real comienza a dividirse entre fantasía y realidad" (p. 106). Mientras la brecha no existía, "todos los componentes reales y fantásticos estaban fusionados en un conjunto de roles, los roles *psicosomáticos*". Con el inicio del "segundo" universo, afirman, dos nuevos tipos de roles emergen en la vida del niño, es decir, "formas de juegos de rol que correlacionan el niño a personas, cosas y objetivos en un entorno real fuera de él, y a personas, objetos y objetivos que él *imagina* que están fuera de él". Respectivamente, son los *roles sociales* ("madre, padre") y los *roles psicodramáticos* ("el dios") (p. 115) [cursivas en el original].

***

El movimiento constante hecho por Moreno, de volver a ideas y conceptos para aportarles nuevos contenidos en sus diferentes textos, es sin duda una de las características básicas de su estilo de creación. De hecho, más que un trazo de carácter intelectual y literario, corresponde a su propia manera de vivir, pensar y actuar, tomando por base sus propios principios de creatividad y espontaneidad. Una muestra clara de esa dinámica es su artículo "The Concept of Sociodrama: A New Approach to the Problem of Inter-Cultural Relations" [El concepto de sociodrama: un nuevo enfoque al problema de las relaciones interculturales], publicado en 1943. En ese texto, el psiquiatra retoma el concepto de rol, por ejemplo, observando:

> Puede ser útil diferenciar entre *asunción de roles* ["role-taking"], que es la toma de un papel acabado, plenamente establecido, que no permite al individuo cualquier variación, cualquier grado de libertad – *juego de rol* ["role-playing"], lo cual permite al individuo un cierto grado de libertad – y *creación de rol* ["role-creating"], que permite al individuo un alto grado de libertad, como, por ejemplo, el *jugador de la espontaneidad* ["spontaneity player"]. Un rol, tal como se define en este texto, se compone de dos partes, su denominador colectivo y su diferencial individual (Moreno, 1943, p. 438).

La importancia de ese artículo, sin embargo, reside menos en su aclaración sobre rol que en el hecho de ser la primera presentación escrita del concepto de sociodrama, una modalidad tan fundamental para el sistema moreniano cuanto el llamado psicodrama. En realidad, el texto resume una serie de conferencias que el psiquiatra había hecho durante el año de 1943 en las

universidades de Chicago y Detroit, y en su nuevo Instituto Sociométrico de New York, como parte de sus esfuerzos para la difusión de sus propuestas de acción terapéuticas y educativas.

Volviendo al concepto observado por Aristóteles, como "un fenómeno psicológico en los espectadores que asistían al drama griego", Moreno comenta que "ese proceso terapéutico – la catarsis – no se producía en el consultorio médico", sino "en el *grupo*, en los espacios *abiertos* del anfiteatro" (p. 434). Además, llama la atención para la facilidad con la cual, en un psicodrama, por ejemplo, alguien totalmente desconocido puede entrar como yo auxiliar en un rol que la protagonista creía ser familiar solamente a ella, afirmando que el fenómeno puede ser fácilmente explicado:

> Todo individuo vive en un mundo que le parece totalmente privado y personal, y en el cual asume un cierto número de roles privados. Pero los millones de mundos privados se superponen en grandes partes. Las grandes partes que se superponen son realmente elementos colectivos. Sólo las partes menores son privadas y personales. Así, pues, todo rol es una fusión de elementos privados y colectivos. Todo rol tiene dos lados, un privado y otro colectivo. El mundo que rodea a la persona puede separarse como una cebolla. Primero se quita una capa, luego otra, luego se continúa hasta que todos los roles privados hayan sido quitados. Pero a diferencia de lo que ocurre con la cebolla, encontramos un núcleo, un núcleo de roles. Desde el punto de vista de este núcleo, los roles privados aparecen como un barniz que da a los roles colectivos una coloración individual, de alguna manera diferente en cada caso. Se trata *del* padre, *la* madre, *el* amante, *el* caballero, *el* soldado, versus *un* padre, *una* madre, *un* amante, *un* caballero, *un* soldado. (…) Los roles que representan ideas y experiencias colectivas se denominan roles sociodramáticos, y los que representan ideas y experiencias individuales, en cambio, roles psicodramáticos. Pero sabemos, basados en nuestros propios experimentos, que estas dos formas de desempeñar los roles nunca pueden separarse realmente (pp. 435-436).

O sea, sintetiza Moreno, mientras el psicodrama ha sido definido como "un método de acción profunda que trata de relaciones interpersonales e ideologías privadas", el sociodrama es "un método de acción profunda que trata de relaciones intergrupales y de ideologías colectivas" (p. 436). De hecho, al retomar el tema tres años después en el primer volumen de su *Psychodrama*, Moreno va a ser todavía más explícito:

> El enfoque grupal en el psicodrama trata de problemas 'privados', por más grande que sea el número de individuos que puedan constituir el público. Pero tan pronto los individuos sean tratados como representantes colectivos de roles de la comunidad y de relaciones de roles, y no por sus roles privados y sus relaciones de roles privadas, el psicodrama se convierte en un "sociopsicodrama", o, dicho más brevemente, en un sociodrama. Este último ha abierto nuevas vías para el análisis y el tratamiento de los problemas sociales (Moreno, 1977a, p. 325).

A propósito, es en ese artículo sobre sociodrama que Moreno aborda también el tema de la brecha que, un año después, trata con más detalles en el ya mencionado texto escrito con Florence B. Moreno. Al contrario de los niños pequeños que, al entrar en un teatro por primera vez toman el escenario no como un "escenario", sino como parte del mundo real, y a los actores como gente real, a partir de cierto momento, comenta el psiquiatra, los niños comienzan a observar:

> Estos actores sólo están jugando, no es en serio. "Bambi" en la película no es el Bambi real, es una imagen hecha por los hombres. La unidad original entre la fantasía y la realidad en la mente del niño se rompe a partir de ahora y empieza a desarrollarse en dos dimensiones separadas de la experiencia. Se puede decir que el psicodrama es un intento de romper el dualismo entre la fantasía y la realidad, y de restaurar la unidad original (Moreno, 1943, p. 435).

Después de caracterizar como "más bien sociodramáticos" los "periódicos vivientes" que había promovido desde sus tiempos de Viena, Moreno comenta que ese otro método se ha desarrollado a partir del procedimiento psicodramático fuera del contexto "periodístico",

observando que "muchas veces las personas se encontraban en el público sufriendo profundamente de un gran desajuste, pero de naturaleza colectiva y no privada". Es decir, "alguien sufre porque es cristiano, judío o comunista, o, por ejemplo, sufre porque es un negro que vive en Harlem, Nueva York", agregando que, poco después de los disturbios raciales ocurridos en Harlem, "varias sesiones se dedicaron a su exploración y tratamiento" (pp. 442-443).

Moreno aprovecha el ejemplo de las experiencias sobre la problemática racial para insistir en que "es inherente al método que todas las fases del sociodrama, incluso los pasos preparatorios más técnicos, se inicien dentro de la situación de grupo y no fuera de ella". Además, recomienda:

> Los sujetos no deben estar preparados de antemano en cuanto al rol que van a asumir, como actuar o qué situaciones seleccionar y cuáles dejar fuera. No deben ser aconsejados en como reaccionar a las situaciones en el escenario y nadie debe ser elegido con antelación para dar la respuesta. En otras palabras, el procedimiento debe llevarse a cabo *sub species momenti* y *sub species loci*, en un tiempo y en un lugar determinados. El único factor que se introduce en la situación y que está altamente objetivado, testado y re-testado, es el propio director y su personal de yos auxiliares. La preparación del director y del personal es un desiderátum en el trabajo sociodramático. Les da un enfoque objetivo de la situación y confianza en sí mismos. Pero la *espontaneidad* de los sujetos, de los informantes, así como de los espectadores, se debe mantener por todos los medios. Cualquier ensayo con los informantes antes de la sesión los va a convertir en actores y muchas veces en malos actores. Reduciría la espontaneidad y la sinceridad de la sesión, y la convertiría fácilmente en un esfuerzo por imitar el teatro (pp. 444-445).

Sin embargo, advierte Moreno, "incluso el director está subordinado a la situación". O sea, "es parte de la estrategia del psico- y del sociodrama que él reduzca su influencia manifiesta en ocasiones a un mínimo, eliminándose a sí mismo, dejando la dirección a uno u otro miembro del grupo" (p. 445).

En cuanto a las técnicas, Moreno aprovecha su artículo "A Case of Paranoia Treated Through Psychodrama" [Un caso de paranoia tratada a través del psicodrama], publicado en 1944, para seguir exponiendo sus nuevas propuestas. En el caso de Mary, una joven de 23 años internada en Beacon por la familia, dada su insistencia en encontrarse con "un cierto John" (Moreno, 1944, p. 312), el psiquiatra apunta entre las nuevas técnicas utilizadas:

1. la técnica de presentación colectiva de roles, en la cual "Mary retrata *la* madre, *el* padre, *la* hermana, *el* amante";
2. el "psicodrama de los sueños", en el cual, después de contar verbalmente uno de ellos, la protagonista "trata de reproducir la atmósfera del sueño en el escenario", con la ayuda de yos auxiliares para sus personajes;
3. el "psicodrama analítico", en el cual "una hipótesis analítica, por ejemplo, el complejo de Edipo, se pone a prueba en el escenario, con el fin de verificar su validez";
4. el "psicodrama alucinatorio", en el que la protagonista "pone sus delirios y alucinaciones a prueba en el escenario";
5. el "hipnodrama", en el cual el director da órdenes paso a paso a la protagonista sobre qué hacer, y ella sigue instrucciones "como si estuviera bajo la influencia de la sugestión hipnótica" (pp. 324-325).

***

> Durante ese tiempo el aire parecía palpable en Beacon, con las ideas de Moreno. Él era el creador, esperaba que otros trabajaran en los detalles. Era un rol que naturalmente me tocó, por creer tan firmemente en su visión. Él me escogía como su doble la mayor parte del tiempo. Para Moreno el doblaje era una forma establecida de la práctica, pero para mí era algo nuevo. (…) En ese momento yo no estaba

> pensando en mí misma como directora de psicodrama. Estábamos lidiando con casos tan graves que sólo Moreno dirigía. Sentirme como una "profesional del psicodrama" me tomó mucho tiempo. Yo sólo quería ser la mejor auxiliar posible. Ese período de tiempo fue una aventura estimulante. Yo nunca sabía de un día a otro en qué mundos me pedirían que entrara (Moreno, 2006, p. 37).

Así empieza Zerka los comentarios sobre su artículo "Clinical Psychodrama: Auxiliary Ego, Double, and Mirror Techniques" [Psicodrama clínico: técnicas de yo auxiliar, doble, y espejo], publicado en 1946. Más allá de ser la primera referencia a la modalidad de "psicodrama clínico" en la literatura especializada, el texto marca también el inicio de los informes de Toeman con observaciones detalladas sobre las técnicas definidas por Moreno, ilustradas por casos concretos en los cuales ella actuaba como yo auxiliar (Toeman, 1946).

En ese mismo año aparece finalmente el primer volumen de *Psychodrama*, cuya planificación Moreno había empezado cuatro años antes. Es lo que se puede concluir a partir del archivo 1600 de Harvard, en la sección de textos no publicados. Ahí expone el médico sus esquemas iniciales para la estructuración del libro, con dos partes distintas: la terapia y los conceptos. En la primera están listados seis tipos de problemas: "psiquiátricos", "matrimoniales", "adolescentes", "de bebés y de niños", "criminológicos", y "sociales y vocacionales". En cuanto a los conceptos, Moreno lista trece por tratar: "psicodrama", "proceso de caldeamiento", "espontaneidad", "catarsis mental", "el rol", "tele", "átomo social", "átomo cultural", "situaciones típicas de la vida", "yo auxiliar", "el concepto 'interpersonal'", "el psicodrama y los modelos de escenario (arquitectónicos)" y "el psicodrama y la sociometría" (Moreno, 1942, pp. 1-21).

Lo que merece la pena subrayar en esa primera obra sobre el tema es que el esfuerzo principal de Moreno fue el de compilar y editar cuarenta artículos que había publicado desde abril de 1919, cuando salió en Viena, en la revista *Der Neue Daimon* [El nuevo Daimon] su primer texto en formato de pieza teatral, "Die Gottheit als Komödiant" [La Divinidad como comediante]. De hecho, ocho textos son del período europeo (siete del libro anónimo *Das Stegreiftheater,* 1923) y, entre los treinta y dos escritos en los Estados Unidos, diez vienen de la revista *Impromptu* (1931), uno del libro *Group Method* (1931), uno de *Who Shall Survive?* (1934), uno de la revista *Sociometric Review* (1936) y la gran mayoría (19) de la revista *Sociometry* (1937-1945) (Moreno, 1977a, p. 428).

Evidentemente, el libro que presenta Moreno como primer volumen de *Psychodrama* está muy lejos de ser fruto de un trabajo que, en nuestros tiempos, se ha convenido llamar "copiar, cortar y pegar". Al contrario, lo que se observa es que cada una de las ocho secciones ha sido objeto de textos nuevos. En las dos primeras – "La cuna del psicodrama" y "El teatro terapéutico", – Moreno reescribe la historia de sus acciones e ideas del periodo europeo, incluyendo el origen de la doctrina aristotélica de catarsis, los antecedentes del psicodrama y los primeros tiempos de su *Stegreiftheater*. Ya en las secciones tres y cuatro – "La revolución creadora" y "Principios de espontaneidad", – el autor retoma por un lado sus experiencias en territorio estadounidense con el teatro *Impromptu* y, por otro, la teoría de la espontaneidad del desarrollo infantil elaborada con Florence Bridge, incluyendo su propuesta de psicodrama en educación.

La teoría y la práctica de los roles es objeto de la sección cinco, y el tema central de la obra – el psicodrama – aparece en la sección seis, en la cual los contenidos de su artículo inicial de 1937 son retomados y acrecidos de otros como (a) el psicodrama experimental, (b) las funciones del director, del yo auxiliar y del público, y (c) los modelos arquitectónicos del teatro terapéutico de Viena (1924), de Beacon (1936), del St. Elizabeths (1941) y de Nueva York (1942).

En cuanto a las tres últimas secciones, que en idioma español aparecen en libro aparte (1977b), Moreno las dedica respectivamente a la psicomúsica, al sociodrama y a las películas terapéuticas, utilizando como base artículos publicados en *Sociometry.* Un ejemplo revelador tanto de su trabajo de revisión editorial, como de la perspectiva global permanente de sus creaciones, se encuentra justamente en la sección final de ese primer volumen. Retomando un artículo sobre psicodrama y medios de comunicación de masas editado en coautoría con John K. Fischel (Moreno y Fischel, 1942), Moreno reformula totalmente su conclusión original, agregando nuevos párrafos y sosteniendo básicamente que:

> Es aconsejable organizar sesiones psicodramáticas que, desde una estación de televisión, sean transmitidas al mundo. (...) La psicoterapia de grupo "localizada" habrá encontrado una contraparte, a través de la cual millones de grupos locales pueden ser tratados de forma masiva. Un retraso cultural importante habrá llegado a su fin. Dispositivos tecnológicos como el cine y la radio pudieron utilizarse como medios de propaganda por agitadores y políticos sin escrúpulos para influir en la opinión y las actitudes de las masas, mientras no existían controles y contrapesos terapéuticos. (…)
>
> Es aconsejable organizar periódicos vivientes dramatizados que se transmitan de las estaciones de televisión a todo el mundo. Esto es más que la película fotográfica habitual de los acontecimientos, es un instrumento mediante el cual los genios creativos vivos de este planeta pueden comunicarse directamente y al instante con sus semejantes (Moreno, 1977a, pp. 429-420).

Es importante observar también que la producción literaria de Moreno no siempre ha logrado publicarse. En ese mismo año de la primera edición de *Psicodrama volumen 1*, por ejemplo, el psiquiatra escribe también un texto breve que sigue inédito y cuyos elementos básicos vale la pena recuperar. Se trata de "Notes on Directorial Techniques in Psychodrama" [Notas sobre técnicas de dirección en psicodrama] de 25 de agosto de 1946, en el cual Moreno constata la gran cantidad de "técnicas e invenciones que se han hecho y se hacen todos los días en nuestros teatros" y la conveniencia de hacer "un registro cuidadoso" de ellas, "antes que sean olvidadas por sus inventores". Entre las técnicas de dirección, el psiquiatra presenta cuatro:

> 1. El *analista no participante y observador* es una adición a la maquinaria del director. Él es una especie de notificador al director, una extensión del yo del director en la parte analítica de su tarea, similar a los yos auxiliares, que son una extensión de sí mismo en el lado activo.
> 2. El psicodrama *sin director*. El director como terapeuta central está completamente ausente de la sesión, el paciente está totalmente a cargo. Es director y paciente al mismo tiempo. Él toma sus yos auxiliares y analiza la producción.
> 3. El psicodrama *no directivo*. El director está presente en la sesión, pero es un no-director en vez de director. Está impulsando a la acción, pero no sugiere nada específicamente. Todos los estímulos reales y concretos vienen ya sea del paciente o del público.
> 4. El psicodrama *dirigido por el grupo*. Ningún director o terapeuta está presente. La producción psicodramática surge del público, paso a paso. Es como una orquesta sinfónica sin conductor [cursivas en el original] (Moreno, 1946, p. 1).

En cuanto a las técnicas terapéuticas, Moreno describe resumidamente cinco:

> 1. La técnica de la entrevista invertida. El paciente entrevista al terapeuta. El terapeuta se convierte casi en paciente y el paciente se convierte casi en terapeuta. Dar la autoridad al paciente sobre el terapeuta aumenta a menudo su espontaneidad. (…)
> 2. Técnica de entrevista situacional. Se presenta al paciente la situación o una tarea o problema a resolver. Puede que él no sea capaz o no esté dispuesto a ponerse en la situación de forma activa. Luego se lo estimula a caldearse a la idea de la situación y se le pregunta como va a manejar el problema. (…)
> 3. Inversión de la relación director-paciente. El paciente asume el papel de director en todas las fases que el director ha asumido hacia él y hacia otros pacientes que lo han visto trabajar. El director puede estar ahora en la situación del paciente, y todos los demás pacientes del director pasan a ser sus pacientes. Este método es un acto de liberación del paciente frente al director. (…)
> 4. Un paciente representa el papel de otro paciente, que haya tenido una influencia distorsionadora sobre él y otros pacientes del grupo.

5. Tratamiento "a distancia". a) El paciente está ausente; el terapeuta se reúne con un representante o con familiares del paciente que acuden al laboratorio psicodramático. El director no encuentra al paciente directamente, sino que lo trata a través del padre, de la madre y de otros miembros de la familia. Son ellos los que luego son tratados en el escenario y se forman en como actuar con el paciente "in situ". b) Una forma especial de esto es si un yo auxiliar visita el paciente regularmente en el papel de amigo. (...) Este yo auxiliar viene al instituto a intervalos regulares y representa en el escenario y retrata al paciente, como vive, actúa, siente, etc. Él hace esta actuación ante un grupo de psicodramatistas. Sobre la base del análisis, el agente terapéutico – yo auxiliar – aprende con los comentarios como proceder en el caso in situ (pp. 1-3).

Las opciones ofrecidas por Moreno en esas notas dejan patente su posición de horizontalidad junto a los participantes de las sesiones psicodramáticas, sean o no pacientes. Su propuesta de inversión de roles con el paciente, que caracteriza tanto la técnica terapéutica 1 como la 3, revela una disponibilidad metodológica coherente con su visión filosófica de las relaciones interpersonales. De hecho, en la sección dedicada al psicodrama del libro publicado en 1946, refiriéndose a la función del director psicodramático, Moreno comenta:

> Desde el punto de vista del director, esta posición de entrevista tiene la ventaja de que cuando él llama un sujeto para sentarse a su lado para la entrevista, ambos están en el mismo nivel – son "iguales". Esto es particularmente importante en el tratamiento de un paciente mental. En el trabajo psiquiátrico, hay a menudo una sensación de frialdad o de distancia entre el paciente y el médico. Esta posición los pone cara a cara – hombre a hombre, por así decirlo, – sin barreras ni físicas ni simbólicas, en el mismo nivel (Moreno, 1977a, p. 254).

***

En marzo de 1947 Moreno lanza *Sociatry – Journal of Group and Intergroup Therapy* [Sociatría - revista de terapia de grupos e intergrupos], y Zerka Toeman es su directora editorial. En el primer número los editores empiezan afirmando que el inicio de la sociatría "coincide con la situación histórica fundamental de la humanidad en medio de nuestro siglo". Declaran también que "el objetivo de la nueva ciencia es la profilaxis, el diagnóstico y el tratamiento de las relaciones grupales e intergrupales", agregando que busca "particularmente explorar como se pueden formar grupos que impulsen a sí mismos a realizarse a través de técnicas de libertad, sin la ayuda de la sociatría o la psiquiatría" (Moreno y Toeman, 1947, p. 9).

Una vez más, en la nueva revista Moreno aporta otros elementos sobre el método psicodramático, con su breve artículo "Forms of Psychodrama – Terms and Definitions" [Formas del psicodrama – términos y definiciones], publicado en marzo de 1948. Son ocho los puntos formulados:

1. *Psicodrama* – Se centra en el individuo. Es una síntesis de análisis psicológico con drama. Intenta la estructuración activa de mundos privados e ideologías individuales. (…)
2. *Sociodrama* – Se centra en el grupo. Es una síntesis de socius con psicodrama. Intenta la estructuración activa de mundos sociales e ideologías colectivas. (…)
3. *Fisiodrama* – Se centra en el soma; es una síntesis de cultura física con psicodrama. Se mide la condición física de los individuos antes, durante y después de la producción (proceso de caldeamiento); da pistas de diagnóstico sobre los requisitos de entrenamiento y proporciona la configuración del reentrenamiento.
4. *Axiodrama* – Se centra sobre ética y valores generales; es una síntesis de significados axiológicos con el psicodrama; intenta dramatizar las verdades eternas, verdad, justicia, belleza, gracia, la perfección, la eternidad y la paz.
5. *Hipnodrama* – Es una síntesis de hipnosis y psicodrama.
6. *Psicomúsica* – Es una síntesis de música espontanea con psicodrama.
7. *Psicodanza* – Es una síntesis de danza espontanea con psicodrama; la síntesis de todas las otras formas de arte, como la escultura, la pintura, la escritura creativa, etc. con el psicodrama abre el camino para métodos de acción, así como de grupo.
8. *Película terapéutica* – Es la síntesis entre cine y psicodrama (Moreno, 1948), pp. 447-448).

Meses después, en la misma *Sociatry*, un "glosario de términos" distingue tres formas principales de psicodrama, o sea, (1) el totalmente espontaneo, (2) el planeado, y (3) el ensayado:

> En la primera forma, el *psicodrama espontáneo* es, al menos conscientemente, totalmente sin preparación; existe un conflicto alrededor del cual los miembros del grupo pueden desarrollar una sesión con la asistencia de un director y sus yos auxiliares. (…) La segunda forma, el *psicodrama planeado*, es extemporánea en el momento de la presentación, por más que una planificación cuidadosa por parte de los miembros del grupo y del equipo de yos pueda haber ocurrido durante días, semanas o incluso meses de antelación. (…) Hay una diferencia entre lo planeado y lo ensayado. La forma ensayada ofrece una reproducción precisa de lo que se ha co-producido por todo el grupo anteriormente a la representación. Nada es creado en el momento de la presentación. En la tercera forma, el *psicodrama ensayado*, un síndrome mental específico de un sujeto o paciente es elaborado en detalle, en forma de diálogo, escrito y finalmente asignado para ser actuado por el sujeto con la asistencia de unos actores terapéuticos. (...) Los de afuera no participan en el desempeño, ni como actores ni como espectadores. Actuar una idea de pieza de un dramaturgo con la asistencia del elenco, finalmente escrita y ensayada con ellos, *no* es psicodrama. Del mismo modo, un drama psicológico "escrito" por un dramaturgo como Ibsen o O'Neill no es psicodrama. El psicodrama puede ser exploratorio, preventivo, diagnóstico, educativo, sociológico y psiquiátrico en su aplicación (Moreno, 1948b, pp 436-437) [cursivas en el original].

***

Refiriéndose a la evolución de Zerka Toeman al lado de Moreno, Dale Buchanan afirma que "con el tiempo sus conocimientos, habilidades y aptitudes se han incrementado, y ella se hizo más una socia igualitaria en sus ámbitos profesionales". Lo que Zerka misma cuenta sobre la relación con el psiquiatra es bastante revelador:

> El divorcio de Moreno adquirió carácter definitivo en 1949. El 8 de diciembre de ese año él anunció: "Bueno, esta noche nos casamos." Había obtenido un permiso especial. La ceremonia se llevó a cabo a las 19:00 en un Juzgado de Paz en Cold Spring, Nueva York. Me sorprendió la rapidez de la decisión. No sólo él estaba pensando en mi bienestar después de su muerte, sino también en el trabajo que habíamos estado construyendo. Ninguno de nosotros quería verse amenazado. Después de la boda volvimos a la oficina. Así que nos casamos entre dos líneas de un manuscrito (Moreno, 2006, p. 65).

A principios de los años cincuenta, comenta Buchanan, Zerka T. Moreno se había convertido en "su socia de pleno derecho", colaborando ambos "como autores, profesores y clínicos" (Buchanan, 2006, p. xiv). A propósito, es de ese período el diseño inédito que Moreno hizo, bajo el título "Sistema general de métodos psicodramáticos", encontrado en los archivos de la biblioteca Francis Countway de la Universidad de Harvard. En él, aparecen tres ramas distintas: la primera a la izquierda es la del llamado "Psicodrama exploratorio o experimental", bajo el cual Moreno agrega "1. Investigación sobre espontaneidad; 2. Investigación sobre roles; 3. …". Al centro, figura el "Psicodrama terapéutico", con sus cuatro ramas específicas: "a. prevención", "b. diagnóstico", "c. tratamiento" y "d. rehabilitación". Finalmente, a la derecha del gráfico, aparece "Psicodrama didáctico o educativo", bajo el cual Moreno apunta "a. psiquiatría; b. antropología social; c. historia; d. idiomas; etc…" (Moreno, circa 1950) (V. Anexo 5, p. 309.)

Lo que comenta Zerka Moreno sobre la producción exuberante del psiquiatra es que "Moreno era bueno para crear ideas, pero ellas no siempre estaban organizadas y presentadas de manera lúcida". Sobre eso, al presentar su artículo de 1959 "A Survey of Psychodramatic Techniques" [Un estudio de las técnicas psicodramáticas], ella cuenta:

> He perdido mi brazo derecho con un cáncer, en enero de 1958. Tres días después de la cirugía que tuve, mi marido trajo mi máquina de escribir. Para mí, una de las mejores maneras para recuperarme era volver

a trabajar lo antes posible. Este es uno de los primeros artículos que escribí, aunque no se lo haya publicado hasta 1959. Se nos ocurrió que no había ninguna lista actualizada de las técnicas que se habían desarrollado hasta ese momento (Moreno, 2006, p. 95).

Empezando por afirmar que el psicodrama "no es una simple técnica" sino un método, "en el que se movilizan muchas dimensiones de la experiencia a nombre del paciente", Zerka Moreno expone entonces veinte técnicas psicodramáticas, con breves ilustraciones para cada una de ellas. De las veinte técnicas anteriormente presentadas por Moreno (nueve en 1937, seis en 1940 y cinco en 1944), ella retoma doce, dejando de lado ocho: interpolación de resistencia, expresión sin sentido, asignación, rol sustituto, proyección, distancia simbólica, presentación colectiva de roles, e hipnodrama. Con relación a las ocho nuevas de la lista, la descripción de Zerka puede ser resumida así:

1. la "técnica de la realización del yo" ("technique of self-realization"), cuando el protagonista representa "el plan de su vida, con la ayuda de algunos yos auxiliares" (…) (Moreno, 1959, p. 6);
2. la "técnica del doble múltiple", cuando "el protagonista se encuentra en el escenario con varios dobles de sí mismo" (…) (p. 9);
3. la "técnica de proyección de futuro", ejemplificada con la protagonista que está enamorada, pero pospone el matrimonio hasta que el novio termine su formación universitaria: "Con el fin de probar la fuerza de sus relaciones (…), el director le pide que ella se proyecte diez años en el futuro" (pp. 10-11);
4. la "técnica de realización simbólica", cuando el protagonista actúa procesos simbólicos "usando soliloquio, doble, inversión o espejo para su clarificación" (p. 11).
5. "tratamiento a distancia", cuando el paciente es tratado "in absentia" [en ausencia], siendo remplazado por un yo auxiliar "que está en contacto diario con él y es el intermediario entre paciente y terapeuta"; (v. párrafo anterior sobre texto inédito de Moreno de 1946);
6. "comunidad terapéutica" – es definida como una comunidad en la que los conflictos entre individuos y grupos se resuelven bajo el imperio de la terapia en vez del imperio de la ley (p. 12);
7. las "técnicas del espejo – a tus espaldas". Muchas técnicas de espejo pueden ser construidas de modo que el individuo pueda 'ver' y 'oír' a sí mismo a través de las percepciones de los demás". (…)
    a. la "técnica del público a tus espaldas". Todo el público es instruido para dejar el teatro, pero en realidad se les permite permanecer sentados, pretendiendo que no están presentes, a fin de dar al protagonista plena libertad de expresión. El paciente le dice a cada miembro del grupo lo que siente hacia ellos. A los miembros del público no se les permite responder, no importa cuánto él los provoca.
    b. la "técnica de dar la espalda". Los protagonistas se sienten con frecuencia avergonzados de presentar un episodio específico cara a cara ante el grupo. Se les permite entonces (…) dar la espalda al grupo y actuar como si estuviesen solos. (…) Una vez que los protagonistas hayan alcanzado un alto grado de involucramiento, están listos para ponerse frente al público.
    c. La "técnica del apagón". Todo el teatro está a oscuras, aunque todas las acciones continúan como si fuese a la plena luz del día. Esto se hace para que el protagonista pueda pasar por una experiencia dolorosa desapercibido, para retener en el protagonista la experiencia de la soledad.
8. Desde los primeros días del psicodrama, la improvisación de fantasías ha sido aplicada plenamente a fin de alcanzar objetivos terapéuticos. (…) Una técnica popular era y sigue siendo la técnica de *La tienda mágica.* El director (…) o un miembro del grupo elegido por él participa como tendero. La tienda está llena de elementos imaginarios, valores de tipo inmaterial. Ellos no están en venta, pero pueden ser obtenidos en el trueque a cambio de otros valores. (...) Otra técnica de fantasía es la dramatización de los cuentos de hadas, como se describe en el *Das Stegreiftheater* de Moreno. (...) La historia queda totalmente no estructurada, de modo que se requiere que los protagonistas la rellenen con sus propias fantasías en torno al tema (pp 12-14).

Todavía en ese artículo, Zerka observa que muchas de las técnicas psicodramáticas, "por raras y fantásticas que parezcan, se remontan a los rituales y costumbres de culturas antiguas y se encuentran en los escritos clásicos de la literatura universal". Según ella, lo que Moreno ha hecho fue redescubrirlas y adaptarlas a objetivos terapéuticos: *"Sus inventores reales son los enfermos mentales de todos los tiempos"* [cursivas en el original], afirma Zerka Moreno,

añadiendo que "el número de aplicaciones del método psicodramático es prácticamente ilimitado, aunque el núcleo del método permanece inalterado" (p. 14).

Es justamente para garantizar la preservación de ese núcleo que, según la propria Zerka, Moreno le sugirió que escribiera un documento orientador sobre el método (Guimarães, 2015). En 1965 ella publica en la revista *Group Psychotherapy* el artículo "Psychodramatic Rules, Techniques, and Adjunctive Methods" [Normas psicodramáticas, técnicas y métodos auxiliares] (Moreno, 1965), que cuatro años después pasaría a ser un capítulo de *Psychodrama Third Volume – Action Therapy and Principles of Practice* [Psicodrama tercer volumen – terapia de acción y principios de la práctica]. Sea dicho de paso, tanto el segundo como el tercer volumen de esa obra básica fueron producidos en coautoría entre Moreno y Zerka. De hecho, al presentar ese artículo fundamental en su libro *The Quintessential Zerka*, ella trata de situarlo históricamente:

> En ese momento yo estaba haciendo la mayor parte de la formación, por lo que este artículo era parte de la organización de un plan de estudios que pudiera ser entendido, sobre todo por el recién llegado. No teníamos extensos folletos de cursos como lo hacen hoy. El énfasis estaba en hacer, no en la lectura sobre el hacer. Este artículo fue un breve resumen para juntar la experiencia práctica en un conjunto, de una manera organizada. Moreno tenía grupos de estudiantes que venían a la casa por la tarde para algunas discusiones filosóficas/históricas libres. Yo me ocupaba de que hubiese una parte organizada de la formación que pudiera ser captada y aprendida (Moreno, 2006, p. 104).

Zerka afirma al inicio del texto que la creciente demanda de trabajadores calificados para el psicodrama "nos ha despertado a la necesidad de estructurar una exposición exhaustiva de las normas fundamentales en la práctica de este método y un breve estudio y explicación de las numerosas versiones de la intervención psicodramática". Ella reconoce que textos anteriores ya habían buscado describir algunos elementos, pero opina que "una serie de normas básicas para servir de guía para el profesional es de vital importancia". Resumidamente, son quince las normas comentadas por Zerka a partir de las siguientes formulaciones escritas por Moreno en 1959:

I. "El sujeto (paciente, cliente, protagonista) actúa sus conflictos en lugar de hablar sobre ellos."
II. "El sujeto o paciente actúa en el 'aquí y ahora', independientemente del momento en el cual el incidente real tuvo lugar, o puede tener lugar, en el pasado, presente o futuro, o de cuando el incidente imaginado se fantaseó o cuando se produjo la situación crucial de la cual esa presente actuación apareció."
III. "El sujeto debe actuar 'su verdad', tal como la siente y la percibe, de manera totalmente subjetiva (no importa cuán distorsionada le parezca al espectador)".
IV. "Se anima al paciente a maximizar toda expresión, acción y comunicación verbal, en lugar de reducirla."
V. "El proceso de caldeamiento avanza de la periferia hacia el centro."
VI. "Siempre que sea posible, el protagonista elegirá el tiempo, el lugar, la escena y el yo auxiliar que necesite en la producción de su psicodrama."
VII. "El psicodrama es tanto un método de contención como un método de expresión."
VIII. "Al paciente se le permite ser tan no espontáneo o inexpresivo como sea en este momento."
IX. "La interpretación y la comprensión ('insight') proporcionada en el psicodrama son de una naturaleza diferente de la de los tipos verbales de psicoterapia."
X. "Aun cuando se le da una interpretación, la acción es lo primordial. No puede haber una interpretación sin acción previa."
XI. "El caldeamiento para el psicodrama puede proceder de manera diferente según las culturas y cambios adecuados en la aplicación del método deben ser hechos."
XII. "Las sesiones de psicodrama constan de tres partes: el caldeamiento, la acción, y el compartir, posterior a la acción, por parte del grupo."
XIII. "El protagonista nunca debe ser dejado con la impresión de que está totalmente solo con este tipo de problema en ese grupo."

XIV. "El protagonista debe aprender a asumir el rol de todos aquellos con quienes se relaciona de manera significativa, para experimentar las personas en su átomo social, sus relaciones con él y entre ellas."

XV. "El director debe confiar en el método de psicodrama como árbitro final y guía en el proceso terapéutico" (Moreno, 1965, pp. 73-79).

Las técnicas retenidas por Zerka Moreno, por otro lado, se han reducido a trece: (1) soliloquio, (2) soliloquio terapéutico, (3) autopresentación ("self-presentation"), (4) realización del yo ("self-realization"), (5) psicodrama alucinatorio, (6) doble, (7) doble múltiple, (8) espejo, (9) inversión de roles, (10) proyección de futuro, (11) presentación de un sueño, (12) reentrenamiento del sueño, y (13) comunidad terapéutica.

En cuanto a los llamados "métodos auxiliares", seis fueron los incluidos: (1) hipnodrama, (2) choque psicodramático, (3) improvisación para estudio de la personalidad, (4) psicodrama didáctico y juego de roles ("role playing"), (5) psicodrama combinado con narcosíntesis, LSD, etc., y (6) psicodrama familiar y terapia familiar.

En el último párrafo de su artículo, Zerka Moreno formula una "cuestión importante que aún queda por responder", refiriéndose a una evaluación científica: "Con o sin la psicoterapia de grupo, más allá de los informes subjetivos de terapeutas y sus pacientes, ¿produce el psicodrama cambio en la conducta?" Su respuesta es que, según John Mann, cuarenta y un estudios han comprobado que sí, que "ocurren cambios fundamentales en la conducta" (Moreno, 1965, p. 86). Es lo que veremos más adelante.

Por ahora, lo que queda claro es que, con ese artículo normativo, el desarrollo del método psicodramático habrá llegado a su punto determinante. A partir de entonces, los cambios sugeridos tanto por Moreno cuanto por Zerka ya no van a alterar sustancialmente ni la teoría ni los procedimientos prácticos del psicodrama. Aun así, es importante tener en cuenta tanto los caminos de la diseminación del método como la cantidad considerable de estudios realizados para su validación. De eso trata el anexo 3, "De Beacon hacia el mundo: diseminación y validación del método psicodramático" (pp. 283-295).

En cuanto a las modificaciones sucesivas que fueron aportadas a partir del final de los años cuarenta, una síntesis de las principales alteraciones puede ser encontrada en el anexo 4, "Moreno en un juego de espejos: modificaciones del método psicodramático", pp. 296-308.

Por otro lado, como previsto en el plan aprobado de esta tesis, habría que demostrar la relación esencial e inseparable entre los aspectos terapéuticos y pedagógicos del psicodrama. Para eso, la propuesta fue de establecer una comparación entre las ideas de Moreno y las del educador brasileño Paulo Freire, y este es el objeto del capítulo siguiente.

17. Entre Moreno y Paulo Freire: la filosofía, la terapia y la pedagogía

Mientras vivieron, el rumano Jacob Moreno Levy y el brasileño Paulo Reglus Neves Freire nunca se han encontrado. El 1° de abril de 1921, cuando el joven médico se presentó en el teatro de comedias de Viena en su rol de bufón, faltaban todavía casi seis meses para el 19 de septiembre, fecha de nacimiento de *Paulinho* (Abramowicz y Casadei, 2010) en Recife, Brasil.

Tampoco parece haber cualquier referencia del uno al otro, en la vasta obra escrita por ambos. En el principal archivo de Moreno catalogado por la Universidad de Harvard, por ejemplo, el nombre de Freire no aparece. Es cierto que, en la biblioteca del educador brasileño, conservada en el Instituto Paulo Freire de São Paulo, hay un ejemplar de la primera edición francesa de *Fondements de la Sociométrie* [Fundamentos de la Sociometría]. Sin embargo, al contrario de los demás libros leídos por Freire, que sistemáticamente hacía apuntes en los márgenes de las páginas y extensos comentarios en las hojas blancas al final, en la copia de esa obra de Moreno no había un solo trazo marcado y, además, como solía acontecer en otros tiempos con libros al ser comprados, las hojas de los cuadernos impresos seguían pegadas.

Lo que sí se puede encontrar en la biblioteca son dos libros en castellano de Martin Buber, leídos y marcados por Freire: *¿Qué es el hombre?* y *Yo y Tú,* confirmando la existencia de una primera intersección entre Moreno y Freire a través de la obra del filósofo austríaco. De hecho, como ya referido anteriormente, Buber escribió en la revista *Daimon,* de la cual Moreno fue editor, y el estudio de las relaciones entre los dos llevó al psiquiatra brasileño José S. Fonseca Filho a su libro *Psicodrama da loucura – Correlações entre Buber e Moreno* [Psicodrama de la locura – correlaciones entre Buber y Moreno] (Fonseca Filho, 1980), basado en su tesis doctoral en psiquiatría, *Correlações entre a teoria psicodramática de Jacob Levy Moreno e a filosofía dialógica de Martin Buber* [Correlaciones entre la teoría psicodramática de JLM y la filosofía dialógica de MB] (Fonseca Filho, 1972). Para Fonseca, además de que sean ambos judíos, es importante la influencia jasídica (muy fuerte, sobre todo en Buber), de donde viene "una proposición horizontal con Dios". Por un lado, "la divinidad está en la tierra, en el hombre, entre los hombres" (1980, p. 49). Por otro, se trata de valorar "lo emocional, la vida, predicando que todos son iguales – ignorantes y letrados" (p. 69). Los dos "son pensadores dialógicos" (p. 50), para los cuales "no existe la posibilidad de hombre solo", o sea, "es siempre el hombre con el otro". Resumiendo: "El **Yo-Tú** y el Encuentro son puntos centrales de la filosofía de los dos" (p. 52-53), concluye Fonseca [Negritas en el original].

El psiquiatra brasileño evita analizar el tema, pero es cierto que una polémica sobre influencias recíprocas llegó a ser objeto de discusiones posteriores al período vienés, arrastrándose por decenios. Moreno afirmaba que "Buber ha intentado incorporar en su pensamiento mi concepción central del encuentro, del tema 'Yo y Tú'", argumentando sin embargo que "Buber, el autor, no habla de su propio 'Yo' con un 'Tú', el lector. El Yo de Buber no sale del libro para ir al encuentro de ese 'Tú'. Buber y el encuentro se quedan dentro del libro" (Moreno, 1966, p. 143). Mientras vivió, Moreno siguió en la misma posición, una vez más expresada en su texto autobiográfico:

> A Buber a menudo se le ha dado el crédito por el concepto de encuentro como un punto focal para el estudio de las relaciones interpersonales. Buber, sin embargo, tuvo claramente de mí la idea del encuentro y la elaboró en su libro. Como él era unos doce años mayor que yo y tenía un gran número de seguidores literarios, *Yo y tú* empujó *Invitación a un encuentro* fuera de los reflectores. Pero no quiero sugerir que Buber y yo tuvimos algún conflicto por lo que pasó. Buber era un gran caballero, con una manera muy cálida y cordial (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 7) [cursivas en el original].

El psicoterapeuta austríaco Robert Waldt finalmente probó que Moreno tenía razón. En su tesis doctoral *Begegnung – J. L. Morenos Beitrag zu Martin Buber dialogischer Philosophie* [Encuentro – la contribución de JLM a la filosofía dialógica de MB], presentada a la Universidad de Viena en 2006, Waldt informa, por un lado, haber encontrado en la biblioteca de la universidad los opúsculos de Jacob Levy, que habían sido mal archivados. Por otro lado, después de comparar minuciosamente los textos de ambos autores, Waldt afirma que "la influencia de Moreno en el 'Yo y Tú' de Buber es evidente", observando: (1) que toda la estructura de esa obra es influenciada por los primeros trabajos de Moreno; (2) que "algunos pasajes, en los principales escritos 'dialógicos' de Buber, son copias, casi palabra por palabra, de textos de Moreno"; y (3) que, en un texto inédito de Buber sobre esa su obra principal ,"hay una referencia directa a las ideas centrales de Moreno" (Waldt, 2006, p. 6).

Sea como fuere, es el *Yo y Tú* de Buber que Paulo Freire va a utilizar en la redacción de su principal libro, *Pedagogía del Oprimido*. Específicamente en el capítulo dedicado a "la dialogicidad, esencia de la educación como práctica de la libertad", Freire trata de definir el concepto de *diálogo* como fenómeno humano, con sus "dos elementos constitutivos", o sea, "dos dimensiones – acción y reflexión – de tal manera solidarias y, en una interacción tan radical que, sacrificada, aunque en parte, una de ellas, se resiente inmediatamente la otra". Es a esa "unión inquebrantable entre acción y reflexión" (Freire, 2008, p. 97) que Freire va a llamar *praxis*, concepto utilizado frecuentemente por Moreno, sobre todo en sus textos escritos en alemán, como el *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis* [La psicoterapia de grupo y psicodrama – introducción a la teoría y a la praxis] (Moreno, 1959).

Para Freire, "el diálogo es ese encuentro de los hombres, mediatizados por el mundo, para pronunciarlo, no agotándose, por lo tanto, en la mera relación yo-tú". Además, comenta en el capítulo siguiente, dedicado a "la antidialogicidad y la dialogicidad como matrices de teorías de acción cultural antagónicas":

> En tanto la teoría de la acción antidialógica, la conquista, como su primera característica, implica un sujeto que, conquistando al otro, lo transforma en objeto, en la teoría dialógica de la acción, los sujetos se encuentran, para la transformación del mundo, en colaboración. El yo antidialógico, dominador, transforma el tú dominado, conquistado, en mero "esto" (Freire, 2008, p. 204).

Probablemente por un error en la revisión editorial, la nota de pie de página que hace Freire al final de la frase anterior no aparece en la edición castellana, pero sí en las ediciones brasileña y estadounidense del libro: "Ver Martin Buber, *Yo y tú*" (Freire, 1970, p. 96) y "See Martin Buber, *I and Thou,* New York, 1958" (1993, p. 148), respectivamente.

***

Otro punto de encuentro importante entre Moreno y Freire es Sócrates. Aunque sea Aristóteles el filósofo griego que más referencias tuvo por parte de Moreno, en función del fenómeno de la catarsis, al primero seguramente va su preferencia, como se puede constatar en un fragmento inédito de su autobiografía:

> Tuve dos maestros, Jesús y Sócrates; Jesús, el santo de la improvisación, y Sócrates, de una curiosa manera, el más cercano a ser un pionero del formato psicodramático. Los diálogos de Sócrates me han impresionado no por su contenido, sino porque fueron presentados como "informes" de sesiones reales (a lo mejor accidentalmente y no intencionalmente) y no como producto imaginario de una mente poético-filosófica. A pesar de que Platón, como un reportero "yo auxiliar", haya trabajado sobre el material real y lo haya conservado para la posteridad, esto no cambia la relación concreta, situacional de Sócrates respecto a ello. Sócrates estaba involucrado con personas reales, actuando como su partera y su clarificador, muy parecido a lo que haría un psicodramatista moderno. Hasta aquí todo bien, pero

> aquí es donde comenzó mi pelea con Sócrates: el marco de referencia de sus diálogos se limitó a la lógica dialéctica; él no entraba, como Jesús, en la totalidad y la esencia de la situación misma. Tal vez, si hubiese habido, entre los discípulos de Jesús, un Platón, la técnica psicodramática podría haber nacido en Palestina hace dos mil años (Moreno, 1974, capítulo 4, pp. 18-19).

Siguiendo el mismo raciocinio, Moreno llega finalmente a la síntesis de su pensamiento relativo a los roles de Jesús y de Sócrates como sus maestros, al comentar que:

> Eso no ocurrió en Atenas, aunque el naturalmente lúdico diálogo socrático, y las dinámicas, pero conservadas tragedias de Esquilo existieran lado a lado. No ocurrió hasta nuestros días que los dos enfoques, de Jesús, el sanador, y de Sócrates, el maestro, y las dos artes, el dramático socrático y el de Esquilo, se entrelazaron para crear el psicodrama (p. 19).

Según Moreno, Sócrates habrá llegado lo más cerca del formato psicodramático la única vez que visitó un teatro, "al escuchar que Aristófanes había escrito una comedia en la cual él, Sócrates, era caricaturado". De hecho, Moreno se refiere a *Las Nubes* (v. anexo 2), comentando que el filósofo fue, "de cierto modo psicodrámaticamente, mostrar a los buenos atenienses en el público que él podía probar que el actor que lo espejaba en el escenario no le hacía justicia". Y observa:

> Él podría haber volcado el teatro boca abajo y un "sociodrama" podría haber surgido. (...) Pero él no vio "más allá de su propia situación". No vio que un nuevo método de enseñar y aclarar las relaciones humanas estaba dentro de su alcance. Sócrates tenía el mensaje, pero el daimon dentro de él no hablaba lo suficientemente fuerte, o prematuramente se convirtió en silencio. (...) Dos mil años después Kierkegaard volvió a oír el daimon, pero se vio obstaculizado por el remordimiento personal, sumergido por los imperativos de su existencia privada, el miedo a perder el "Yo" en el "Tú", y obsesionado con su propio monodrama. Quedó para mí escuchar y entender el daimon de forma más completa y llevar la idea a una conclusión (p. 22).

Al respecto, no es un azar el hecho de que la revista en la cual Buber y Moreno estuvieron juntos se llamó *Daimon*. Por otro lado, al referirse a "un nuevo método de enseñar y aclarar las relaciones humanas", Moreno parece haber sido muy claro en cuanto a la dimensión pedagógica inmanente a su propuesta de método psicodramático, inseparable de su dimensión terapéutica.

A propósito, la confirmación del uso de la mayéutica por parte de Moreno es aportada por Zerka en sus memorias:

> Una tarde de verano Moreno realizó su clase en el gran porche de la Casa Gillette. Su tema era un paciente con quién habíamos acabado de verlo trabajar. Él nos pidió que hiciéramos un análisis de los procesos de su trabajo como director. Utilizando el método socrático, Moreno indicó como llevó a cabo su trabajo hasta que se detuvo en un punto importante y preguntó: "¿Qué creen que me motivó?" o "¿Por qué creen que lo hice?" o "¿Qué han notado de especial?" Uno de nosotros iba a responder cuando él fue llamado al teléfono y nos sugirió que apagáramos la grabadora. Se volvió hacia uno de los estudiantes para pedirle que tomase el papel de director, pasando a ser su doble. Él nunca dejaba de convertir cualquier situación en una oportunidad de aprendizaje (Moreno, 2012, p. 315).

Por el lado de Freire, sus relaciones con el pensamiento de Sócrates tampoco pueden ser ignoradas. Es cierto que, en el caso del filósofo griego, para llegar a sus ideas hay que pasar por Platón, y sobre todo por *La República* con sus *Diálogos*, que de hecho trae Sócrates como protagonista. "Aprendí el diálogo epistemológico con el viejo Sócrates", reconoce Freire (Araújo Freire, 1998, p. 36), que, casi veinte años después de su muerte en mayo de 1997, sigue despertando la atención académica por sus trabajos. Entre otras, dos publicaciones ilustran el interés por la obra del educador brasileño.

El profesor del Dowling College, NY, Francis A. Samuel, por ejemplo, en su libro *The Humanistic Approach to Education: From Socrates to Paulo Freire* [El enfoque humanista de la educación: de Sócrates a Paulo Freire], traza una perspectiva histórica a partir de los filósofos griegos, con énfasis en educadores humanistas "como Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Froebel, John Dewey, Rabindranath Tagore, Abraham Maslow, Arthur Combs, Carl Rogers, Maria Montessori y Paulo Freire", que, según Samuel, tienen gran influencia en la educación contemporánea (Samuel, 2014).

Ya el profesor Stephen G. Brown, de la Universidad de Nevada, Las Vegas, dedica todo un libro para analizar tanto el pensamiento del educador brasileño como el del filósofo griego, de quien Freire es considerado "descendiente genealógico" (Brown, 2012, p. 1). En *The Radical Pedagogy of Socrates and Freire: Ancient Rhetoric/ Radical Praxis* [La pedagogía radical de Sócrates y Freire: retórica antigua/praxis radical], Brown busca promover un "diálogo" entre los dos pensadores, haciendo uso de "la teoria post freudiana para informar de manera útil los orígenes psicológicos de las pedagogías radicales de Sócrates y Freire" (p. 4), con énfasis sobre todo en las contribuciones de Jacques Derrida, Lev Vygotsky, Peter Brooks y Otto Rank. Para él, además de que los dos enfoques hayan sido "una intervención contra los excesos de poder" y por lo tanto hayan llevado "las prácticas significativas de la dominación bajo un interrogatorio radical", resulta claro que "el objetivo común de la praxis socrática y freireana" es "la liberación del Yo en una participación 'más plenamente humana' en la realidad" (p. 31).

El proceso de liberación es seguramente otro punto de encuentro entre Moreno y Freire. Siempre en su obra principal, y refiriéndose a la dimensión psicológica de la situación de los oprimidos, así la describe el educador brasileño:

> Sufren una dualidad que se instala en la "interioridad" de su ser. Descubren que, al no ser libres, no llegan a ser auténticamente. Quieren ser, mas temen ser. Son ellos y al mismo tiempo son el otro yo introyectado en ellos como conciencia opresora. Su lucha se da entre ser ellos mismos o ser duales. Entre expulsar o no al opresor desde "dentro" de sí. Entre desalienarse o mantenerse alienados. Entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores. Entre decir la palabra o no tener voz, castrados en su poder de crear y recrear, en su poder de transformar el mundo (Freire, 2008, p. 42).

Más adelante, Freire agrega "la autodesvalorización" como "otra característica de los oprimidos", la cual "resulta de la introyección que ellos hacen de la visión que de ellos tienen los opresores". O sea:

> De tanto oír de sí mismos que son incapaces, que no saben nada, que no pueden saber, que son enfermos, indolentes, que no producen en virtud de todo eso, terminan por convencerse de su "incapacidad". Hablan de sí mismos como los que no saben y del profesional como quien sabe y a quien deben escuchar. Los criterios del saber que les son impuestos son los convencionales (p. 60).

Aunque la terminología sea distinta, parece evidente que la crítica que hace Freire a los criterios "convencionales" del saber corresponde a lo que Moreno llamaría "conservas culturales". Por otro lado, el proceso de liberación, que para Freire implica la transición de la llamada "conciencia ingenua" a "la conciencia crítica", puede compararse a la concepción de Moreno de lo que ocurre en un psicodrama a través de la "catarsis de integración", es decir, la catarsis mental que él define como "un proceso que acompaña a todo tipo de aprendizaje, no sólo un hallazgo de la resolución de un conflicto, sino también de la comprensión de sí mismo, no sólo liberación y alivio, sino también equilibrio y paz" (Moreno, 1949a, p. 7).

Hay también que llamar la atención para el hecho de que, aun sin estar plenamente familiarizado con las propuestas de Moreno, Freire haya hecho recomendaciones específicas

como la que sigue, siempre en la *Pedagogía del Oprimido,* al describir el trabajo con grupos de alfabetizandos, una vez definidos los llamados "temas generadores" para debates:

> Algunos de estos temas o algunos de sus núcleos pueden ser presentados a través de pequeñas dramatizaciones que no contengan ninguna respuesta. El tema en sí, nada más.
>
> La dramatización funcionaría como codificación, como situación problematizadora, a la que seguiría la discusión de su contenido (Freire, 2008, pp. 144-145).

***

Lo que puede sorprender en el caso de Moreno es que, ya en los años cuarenta, en el área de la educación, él se haya anticipado en la presentación de ideas que Freire solamente vendría a formular a partir de los años sesenta. El conjunto más completo de sus observaciones aparece en el ya mencionado libro *Psychodrama and Sociodrama in American Education* [Psicodrama y sociodrama en la educación estadounidense], editado por Robert Bartlett Haas, profesor de la Universidad de California, en 1949. En la sección I, dedicada a la "educación como proceso", Moreno empieza su capítulo "teoria de la espontaneidad del aprendizaje" con una referencia al físico que él había conocido como estudiante en Viena en 1911, y que lo había impresionado por su "capacidad de imaginarse todo el cosmos" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 15):

> Einstein postuló que el conocimiento del universo físico es relativo al observador. Al hacer del observador una parte del experimento él creó una revolución en la física. La revisión del método experimental inaugurada por la sociometría para las ciencias sociales ha ido un paso más allá. Ella postula que el conocimiento del universo social es relativo a sus actores constitutivos y las relaciones entre ellos. No sólo ha sido la reintroducción del observador sino el cambio de status, el del investigador social en el de un socio y miembro del grupo y sobre todo en el cambio del status de todos los observados en el de investigadores sociales. Esta doble inversión de papeles poco a poco dará lugar a una reestructuración de los métodos de experimentación social.
>
> Para el campo de la educación esta revisión ha tenido dos consecuencias. Una: operaciones tuvieron que ser inventadas, en el que se considera dicha revisión, para que el aprendizaje real y dinámico pueda tener lugar, por ejemplo, con el psicodrama y sociodrama. En segundo lugar, el maestro se convierte en socio y miembro del grupo en lugar de una autoridad, de un forastero no conectado. Ahora él es maestro y alumno, fuera y dentro del grupo. Su influencia educativa se vuelve controlable, similar al controlado investigador social en sociometría experimental y el controlado psicoterapeuta y consejero en situaciones psicodramáticas (Moreno, 1949a, p. 3) [cursivas en el original].

No hay como dejar de percibir la coincidencia entre la posición de Moreno – en cuanto al cambio de rol del maestro, que "se convierte en socio y miembro del grupo" y que ahora "es maestro *y* alumno" – y la de Freire cuando, al criticar la "educación como práctica de la dominación" y proponer una "educación liberadora, problematizadora" a través del diálogo, afirma que:

> A través de este se opera la superación de la que resulta un nuevo término: no ya educador del educando; no ya educando del educador, sino educador-educando con educando-educador. De este modo, el educador ya no es solo el que educa sino aquel que, en tanto educa, es educado a través del diálogo con el educando, quien, al ser educado, también educa. Así, ambos se transforman en sujetos del proceso en que crecen juntos y en el cual "los argumentos de la autoridad" ya no rigen. Proceso en el que ser funcionalmente autoridad, requiere el *estar siendo con* las libertades y no *contra* ellas. Ahora, ya nadie educa a nadie, así como tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan en comunión, y el mundo es el mediador (Freire, 2008, p. 85) [cursivas en el original].

De hecho, la crítica que hace Freire a las "relaciones educador-educando dominantes en la escuela actual, en cualquier de sus niveles (o fuera de ella)" es la de que son "relaciones de naturaleza fundamentalmente *narrativa, discursiva, disertadora*", explicando que "la narración, cuyo sujeto es el educador, conduce a la memorización mecánica del contenido narrado" (p. 71) [cursivas en el original]. Y para ilustrarla, él utiliza la metáfora de la

transformación de los educandos "en 'valijas', en recipientes que deben ser 'llenados' por el educador", comentando que, por un lado, "cuanto más vaya llenando los recipientes con sus 'depósitos', tanto mejor educador será", y que, por otro, "cuanto más se dejen 'llenar' dócilmente, tanto mejores educandos serán". Con eso, critica Freire,

> En vez de comunicarse, el educador hace comunicados y depósitos que los educandos, meras incidencias, reciben pacientemente, memorizan y repiten. Tal es la concepción "bancaria" de la educación, en que el único margen de acción que se ofrece a los educandos es el de recibir depósitos, guardarlos y archivarlos. Margen que sólo les permite ser coleccionistas o fichadores de cosas que archivan. (…)
>
> Educadores y educandos se archivan en la medida que, en esa visión distorsionada de la educación, no existe creatividad alguna, no existe transformación ni saber. Sólo existe saber en la invención, en la búsqueda inquieta, impaciente, permanente que los hombres realizan en el mundo, con el mundo y con los otros. Búsqueda que es también esperanzada (pp. 72-73).

La metáfora utilizada por Moreno para su crítica a un cierto tipo de educación es algo distinta a la de Freire, pero el enfoque es similar. En el mismo texto recién mencionado, comenta él:

> Una ilustración de lo que hace la [teoría de la] determinación de objetivos para el alumno es el aprendizaje "paso de ganso", modelo tomado de algunas escuelas militares alemanas. El alumno ensaya, es instruido meticulosamente en cuanto a como comportarse en situaciones especiales, ya que se supone que va a ser tanto más preciso en el manejo de una situación específica cuanto mejor haya ensayado; se le hace aprender como un actor memorizando su papel. El resultado puede ser una gran precisión en la solución de la tarea, pero un mínimo de espontaneidad para cualquier otra cosa que pudiera ocurrir de forma inesperada. Si ocurre una nueva situación para la cual el estudiante-soldado no tiene experiencia en la espontaneidad para ponerse a trabajar, él va a ser cegado y bloqueado por los mismos clichés que ha aprendido a dominar. Él podría haber sido preparado para *todas* las situaciones posibles en lugar de para unas pocas situaciones específicas, pero esto supondría cambiar la filosofía y la técnica de aprendizaje (Moreno, 1949a, p. 4) [cursivas en el original].

Sea dicho de paso, la alternativa al "paso de ganso" propuesta por Moreno significaba el "aprendizaje de la espontaneidad" que tendría como objetivo, en el caso del ejército alemán, por ejemplo, "capacitar el organismo del soldado a actuar adecuadamente y rápidamente en el calor del momento". En ese sentido, observa, "preservar y aumentar su plasticidad se vuelve más importante que entrenar su precisión dentro de un rango estrecho" (p. 5).

Siempre en el ámbito conceptual, otro punto de encuentro importante entre Moreno y Freire es el tema de la autonomía. Antes de pronunciarse sobre la "autonomía del aprendiz", el psiquiatra expone su visión general sobre el aprendizaje, que él define como "un proceso que incluye todo, del cual el aprendizaje educativo es solo una fase", es decir:

> Debe incluir el aprendizaje en la vida misma, desde la infancia hasta la vejez, tanto para los sub-humanos como para los organismos humanos. Debe incluir el aprendizaje social y cultural, tal como se produce en el marco de las instituciones sociales y culturales. Debe incluir el aprendizaje terapéutico tanto en el diván como en el escenario de psicodrama. Una vez que hayamos formulado tal visión amplia del proceso de aprendizaje, podemos ir un paso más allá y evaluar todos estos diversos instrumentos de aprendizaje en cuanto a lo que ellos logran para la autonomía, la espontaneidad y la creatividad de los propios educandos (p. 6).

Por su explicación, queda claro por un lado que Moreno valora en la terapia "el aprendizaje terapéutico" y que tanto el diván como el escenario son considerados por él como "instrumentos de aprendizaje". Por otro, la autonomía del aprendiz figura entre los criterios de evaluación definidos por él, juntamente con los otros dos factores centrales de su teoria. En este sentido, observa, "se puede medir el valor educativo o terapéutico de un instrumento por el grado en que se estimula la autonomía de los individuos o grupos", agregando que "los grados en que el sujeto se caldea a una experiencia y a la expresión de sí mismo y de los demás

son una medida de la autonomía del yo" (pp. 6-7). Y en cuanto a los diferentes "instrumentos" y sus distintos niveles de autonomía proporcionados, comenta Moreno:

> Podemos hablar de instrumentos que fomenten sólo un mínimo de participación y autonomía y de instrumentos que fomenten un máximo de participación y autonomía. Algunos instrumentos fomentan al individuo sólo para caldearse a las percepciones, otros sólo a las fantasías, otros a una asociación libre de palabras. Se puede prever un gran número de instrumentos aún no existentes que movilizarían y sostendrían de una manera controlada áreas cada vez mayores de la personalidad, hasta que se alcance un nivel de caldeamiento mediante el cual el actor in situ esté totalmente absorto y liberado. Tales instrumentos que permiten altos grados de autonomía son el psicodrama y el sociodrama (p. 7).

Ya Freire dedicó al mismo tema el último libro suyo, publicado meses antes de su muerte. Se trata de *Pedagogía de la autonomía – saberes necesarios para la práctica educativa*, en el cual el educador brasileño retoma puntos esenciales de su pensamiento, presentando "la cuestión de la formación docente junto a la reflexión sobre la práctica educativa progresista en favor de la autonomía del ser de los educandos" como su temática central (Freire, 2008a, p. 15).

Coincidiendo con la visión de la educación de Moreno en el ámbito general de la vida, y no solamente en su dimensión escolar, Freire discute por ejemplo la posición del padre o de la madre que, "sin ningún prejuicio o disminución de su autoridad", acepta el papel de "asesor o asesora del hijo o de la hija", añadiendo: "Asesor que, aunque batiéndose por el acierto de su visión de las cosas, nunca intenta imponer su voluntad ni se exaspera porque su punto de vista no fue adoptado." Más que eso, insiste Freire,

> Lo que es necesario, de una manera realmente fundamental, es que el hijo asuma ética y responsablemente la decisión fundadora de su autonomía. Nadie es autónomo primero para después decidir. La autonomía se va constituyendo en la experiencia de varias, innumerables decisiones, que van siendo tomadas. ¿Por qué, por ejemplo, no desafiar al hijo, todavía niño, para que participe de la elección de la mejor hora para hacer sus tareas escolares? ¿Por qué el mejor tiempo para esa tarea es siempre el de los padres? ¿Por qué perder la oportunidad de ir señalando siempre a los hijos el deber y el derecho que tienen, como personas, de ir forjando su propia autonomía? (…) La autonomía, en cuanto maduración del ser para sí, es proceso, es llegar a ser. No sucede en una fecha prevista. Es en este sentido en el que una pedagogía de la autonomía tiene que estar centrada en experiencias estimuladoras para la decisión y la responsabilidad, valga decir, en experiencias respetosas de la libertad (pp. 101-102).

***

El encuentro más prolongado y prolífico entre las ideas de Moreno y Freire habrá sido proporcionado por el conjunto de libros producidos por los dos, el educador brasileño y yo. En 1982 se publica en Brasil *Sobre educação – diálogos*, primer resultado impreso del encuentro entre Paulo Freire y Sérgio Guimarães. De hecho, se trató de una serie de encuentros realizados durante el año de 1981 en São Paulo y publicados en el año siguiente, inaugurando un proceso inédito en la ya considerable trayectoria editorial de Freire. Por primera vez, no se trataba de la producción "monologal" de uno o más autores, luego yuxtapuesta en el formato de libro, sino de la creación de un diálogo real, producido "en el calor del momento", con características parecidas a las sugeridas por Moreno. Así comienza el que vendría a ser el primer capítulo, "Partir de la infancia", por ejemplo:

> Sérgio – Yo empezaría improvisando y lanzándote el balón, o sea: después de lo que ya hemos discutido sobre la idea de un libro, ¿por dónde empezarías?
>
> Paulo – Mira, la idea, como te dije, no sé si me fascina, o si es una exageración, no lo creo. Creo que es un proyecto que merece la pena intentar, desde que, sobre todo, vayamos hacia él de una manera tan abierta que admitamos que el proyecto se va a constituir exactamente en el diálogo... en nuestras conversaciones, nuestras preguntas el uno al otro. En este sentido, podría ser interesante que nos

> permitiéramos participar en el proyecto común con un poco de memoria también, a medida que nos preguntemos sobre la educación en general, por ejemplo, y que lo busquemos en el tiempo. (…)
>
> Sérgio – Sí, pero cuando hablas de preguntar sobre la educación en el tiempo, eso ya plantea un problema de "por dónde empezar". ¿Partir de dónde? ¿De la infancia? Probablemente, ¿no? (Freire y Guimarães, 1982, pp. 13-14).

Minutos después de las primeras preguntas hechas por mí, Freire actúa como si de un director de psicodrama se tratara, proponiendo el uso de la técnica de inversión de roles:

> Paulo – Incluso tengo la impresión de que muy pronto debes invertir los papeles y hablar un poco sobre tu experiencia, no sólo como estudiante sino también como maestro de primaria. Creo que el valor de esta conversación nuestra es que ella quiere ser algo más que una entrevista. Es una entrevista mutua (p. 22).

En esa dinámica del diálogo, aunque limitada por el hecho de que en ningún momento se llegó a utilizar el espacio físico para acciones de tipo psicodramático entre los dos interlocutores, la coincidencia entre determinadas ideas de Moreno y las de Freire se hizo patente. Es el caso, por ejemplo, del momento en el cual Freire insiste sobre la necesidad de que la curiosidad de los niños no sea estimulada solamente a nivel individual, sino también a nivel de grupo, insistiendo que, "en el fondo, el conocimiento es social también y no solo individual, a pesar de la dimensión individual que hay en esa curiosidad". Por otro lado, comenta:

> Me parece que tal soporte al desarrollo de la capacidad crítica del alumno y a su curiosidad implica necesariamente el respeto y estímulo también a la espontaneidad del niño. No sé si estás de acuerdo conmigo, dentro de la práctica tuya, pero me parece que, si se suprime la espontaneidad del estudiante, su creatividad es sacrificada. (…) Estoy convencido, en mi práctica, que la espontaneidad, la imaginación libre, la expresión de uno mismo y del mundo en el niño, la inventiva, la capacidad de recrear el ya creado con el fin de poder entonces crear el no creado, no pueden, por un lado, ser negadas en nombre de la instalación de una disciplina intelectual ciega ni, por otro, estar fuera de la constitución misma de esta disciplina, ¿me entiendes, Sergio? (pp. 52-53).

Tampoco puede pasar desapercibido el hecho de que Moreno haya empezado su búsqueda de la espontaneidad y de la creatividad – luego convertidos en pilares de su pensamiento – a partir de los niños, y que sea exactamente ese el principio a partir del cual se desarrolla el conjunto de diálogos entre Freire e Guimarães. Si se busca la raíz histórica de la pedagogía entre los griegos, es cierto que se encontrará un conjunto de términos compuestos por "**παιδαγωγέω - ώ** enseñar, instruir, educar niños", "**παιδ-αγωγός ού ό** esclavo encargado de llevar los niños a la escuela, preceptor de un niño", y "**παιδεία ας ή** educación de los niños; instrucción; cultura; lección" (De Urbina, 2007, p. 444), por ejemplo.

En el segundo libro dialógico producido por el dúo Freire-Guimarães en 1983, – *Sobre educação – diálogos II* [Sobre educación – diálogos] (Freire y Guimarães, 1984), título posteriormente cambiado para *Educar com a mídia – novos diálogos sobre educação* [Educar con los medios – nuevos diálogos sobre educación], 2011) –, por otro lado, aparece por lo menos un punto de encuentro más entre Moreno y Freire: el tema de las nuevas tecnologías, que el psiquiatra buscaba siempre incorporar en su trabajo de manera precursora, como ya hemos visto, a tal punto de sostener, en *Psicomúsica y sociodrama*, el argumento siguiente:

> En una época tecnológica como la nuestra, el futuro y el destino del principio de la espontaneidad como pauta principal de cultura y de vida puede depender del buen éxito que se alcance en lo que concierne a vincularla con los inventos tecnológicos. Es razonable suponer que, si el principio de la espontaneidad quedase al margen de los poderosos avances tecnológicos de nuestra época, continuaría siendo una expresión subjetiva de un grupo reducido de intelectuales de tendencias románticas, y no podrían llegar al gran público y educarlo (Moreno, 1977b, p. 222).

Sus críticas a la radio en la década de los cuarenta, por ejemplo, resultan sobre todo de su percepción de que "si pasamos revista a los últimos veinte años de radio, veremos que todo el campo, salvo raras excepciones, se halla prácticamente controlado por la conserva", al contrario de su expectativa de que se lo utilizara "para la presentación de material espontaneo" (p. 223). Aun así, frente al nuevo recurso televisivo, insistía Moreno sobre la necesidad de "organizarse y producirse un nuevo sistema, que participe de algunas fases de las técnicas antiguas y conservadas, pero que se halle integrado y vitalizado por métodos de espontaneidad" (p. 225). Ya en esa época él alertaba para el hecho de que ese "otro invento tecnológico", la televisión, "podría fácilmente caer presa de la conserva, del mismo modo que la radio" (p. 224).

Casi cuarenta años después, la crítica que hacen Freire y Guimarães en su segundo libro dialógico va justamente en esa dirección, cuando el primero comenta, por ejemplo, que lo que se hace en gran parte, con los medios de comunicación, es la producción de comunicados: "En lugar de una comunicación real, lo que ocurre es transferencia de datos, que son ideológicos y que aparecen muy bien vestidos" (Freire y Guimarães, 2011, p. 33); o cuando el segundo observa en las escuelas la utilización más a menudo de los nuevos medios electrónicos de comunicación "como aparatos de transmisión de mensajes prefabricados", reduciendo el rol de los estudiantes al de "meros consumidores" (p. 52).

En cuanto al ya mencionado carácter "más prolongado y prolífico" de ese punto de encuentro entre Moreno y Freire, concretizado por Freire y Guimarães, lo que es cierto es que el formato de los libros dialógicos improvisados proporcionó otros cuatro frutos del dúo: *Aprendendo com a propria história* [Aprendiendo con la propia historia], volúmenes I (Freire y Guimarães, 1987) y II (Freire y Guimarães, 2000), *A África ensinando a gente* [África enseñando a la gente] (Freire y Guimarães, 2003) y finalmente *Sobre educação – lições de casa* [Sobre educación – tareas para la casa] (Freire y Guimarães, 2008).

Al proponer una experiencia dialógica similar al sociólogo chileno Antonio Faundez en 1983, Freire iría comentarle que se trataba de una experiencia "rica, realmente creativa", que "desde hace dos años vengo trabajando de esta forma, y nada me sugiere que deba desistir de hacerlo", añadiendo que "de hecho, 'hablar' un libro de a dos, de a tres, en lugar de escribir solo, rompe un poco con la tradición individualista de la creación de la obra" (Freire y Faundez, 2013, p. 24). Además, agrega ser importante "subrayar que la vivacidad del discurso, la levedad de la oralidad, la espontaneidad del diálogo, en sí mismos, no sacrifican en nada la seriedad de la obra o su necesaria rigurosidad" (p. 26).

El paso siguiente fue efectivamente una experiencia de a tres, que resultó en el libro *Pedagogia: diálogo e conflito*, producido por Freire, el pedagogo brasileño Moacir Gadotti y Guimarães, en 1983, y posteriormente editado también en italiano (Freire, Gadotti y Guimarães, 1995), catalán (2001) y castellano. Para su edición en Buenos Aires, sea dicho de paso, al trío se juntó la educadora e investigadora argentina Isabel Hernández, que agregó un capítulo nuevo sobre la educación en ese país (Freire, Gadotti, Guimarães y Hernández, 1987).

La serie de libros dialógicos inaugurada por el dúo Freire-Guimarães de hecho va a estimular, en los años siguientes, una variada creación editorial entre Freire y otros socios como, por ejemplo: (1) con el intelectual y fraile dominico brasileño Carlos Alberto Libânio Christo (Frei Betto), *Essa escola chamada vida* [Esa escuela llamada vida] (Freire y Betto, 1985 y 1988 respectivamente, por sus ediciones en portugués y castellano); (2) con el profesor de la Universidad de la Ciudad de Nueva York Ira Shor, *Medo e ousadia: o cotidiano do profesor* [Miedo y osadía: la cotidianidad del docente], publicado en inglés como *A Pedagogy for Liberation* [Una pedagogía para la liberación], y en castellano como *Miedo y osadía: la*

cotidianidad del docente que se arriesga a practicar una pedagogía transformadora (Freire & Shor, 1986, 1987 y 2014); (3) con el profesor caboverdiano-estadounidense Donaldo Macedo, *Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palabra* [Alfabetización: lectura del mundo, lectura de la palabra], editado en inglés como *Literacy: Reading the Word and the World* y en castellano como *Alfabetización: lectura de la palabra y lectura de la realidad* (Freire y Macedo, 1986, 1987 y 1989)]; y (4) con el educador estadounidense Myles Horton, *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change* [El camino se hace caminando: conversaciones sobre educación y cambio social] (Freire y Horton, 1990 y 2003, respectivamente en inglés y portugués). La obra *Paulo Freire – uma biobliografia* [PF – una biobibliografía] (Gadotti y Torres, 1996 y 2001, en portugués y castellano) trae la lista completa de las producciones dialógicas entre Freire e todos sus socios hasta entonces.

Cabe observar, además, que, en Buenos Aires, durante las jornadas "Interrogantes y propuestas en educación formal y no formal" realizadas en 1995, la psicóloga social argentina Ana Pampliega de Quiroga y Freire entablaron un diálogo que también resultó en libro. Se trata de *Interrogantes y propuestas en educación – Ideales, mitos y utopías a fines del siglo xx* (Freire y Quiroga, 1995).

***

En su obra *Psicodrama Pedagógico* editada en portugués (Romaña, 1987), la pedagoga argentina Maria Alicia Romaña cuenta que, en 1963, se inscribió en el primer seminario de formación de psicodramatistas de la recién constituida Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo: "Esta formación era específica para la aplicación en psicoterapia, por lo que me vi en la necesidad de comenzar a construir un marco adecuado para la aplicación en educación", observa, sobre el curso de tres años que le garantizó el título de psicodramatista. Después de años de dificultades con "demostraciones para colegas educadores" sobre las "posibilidades de aplicación de las técnicas psicodramáticas en educación" entre 1966 y 1968, Romaña considera que la realización del IV Congreso Internacional de Psicodrama, en agosto de 1969 en Buenos Aires, marca "la presentación oficial del Psicodrama Pedagógico" (pp. 18-19). Ella comenta también que, luego de alejarse de la línea de formación de la asociación argentina, retomó la formación de educadores en São Paulo en 1971, añadiendo:

> A finales de este año el curso de Psicodrama Pedagógico que ministraba ya había sido suficientemente difundido, lo que nos permitió establecer, con una ex alumna paulista, Marisa Nogueira Greeb, la primera escuela de Psicodrama Pedagógico de que se tiene noticia: la "Role Playing" Investigación y Aplicación (p. 19).

Esas referencias son importantes porque registran, por un lado, los primeros pasos hacia una mayor autonomía de la acción psicodramática con objetivos no terapéuticos en América Latina y, por otro, los esfuerzos de conceptualización del psicodrama en una línea distinta de la que había sido adoptada por el grupo de profesionales médicos en la Argentina y en Brasil. A propósito, en su último libro, *Pedagogia psicodramática y educación conciente*, Romaña explica como llegó al "insight" que le permitió componer lo que luego llamó de "Método Educacional Psicodramático":

> Ya venía observando en el trabajo de nuestros profesores que la estructura de las escenas propuestas no era siempre la misma. En algunos casos los directores proponían reproducciones realistas de situaciones ya vividas. En otros casos, pedían que se mostrase simbólicamente como era sentido algo y, en otras, se solicitaba una construcción imaginaria (Romaña, 2010, p. 24).

De ahí llega Romaña a "asociar cada una de las posibilidades de realización – real, simbólica o de la fantasía – con un tipo propio o específico de aquello a representar", o sea: la "realización

real", con "situaciones vividas, cosas u objetos parcial o totalmente conocidos"; la "simbólica", con "sentimientos, expectativas, sensaciones y otras similares"; y la "de la fantasía", con "situaciones temidas, sueños, ideas y proyectos imaginados". Además, la pedagoga argentina pasa a establecer una correlación entre cada tipo de realización y un nivel de comprensión lógica, atribuyendo al primero ("real") el "nivel conceptual analítico", al segundo ("simbólica") el "conceptual sintético", y al tercero ("de la fantasía") el "nivel de generalización" (p. 25).

En cuanto a las resistencias al llamado psicodrama pedagógico en Brasil, lo que revela Romaña sobre los primeros tiempos es que, a pesar de "la creación de las dos primeras entidades psicodramáticas brasileñas" – hecho ocurrido en diciembre de 1970 – "ninguna de ellas incluyó el Psicodrama Pedagógico en sus propósitos de formación psicodramática de profesionales". Es lo que explica, según ella, la creación de la escuela *Role-Playing* em 1971 (p. 26).

La evolución de su práctica y sus reflexiones tanto en Brasil como en Argentina la conducen, "al final de los años 90", a la formulación de una *Pedagogia del Drama.* Romaña decide entonces agregar otros dos pensadores a "la teoría psicodramática de Moreno", reconociendo con eso un punto más de encuentro entre Moreno y Freire:

> La ampliación de la base de sustentación vino por efecto de la articulación de las ideas evolutivas de **Vygotsky** y del valor dado por él a lo simbólico. Incorporé también el rico universo de **Paulo Freire** en lo relativo a la necesidad de reflexión sobre la acción (*praxis*), sobre el componente ético en el rol de educador y sobre la evolución de la conciencia (p. 30) [negritas y cursivas en el original].

Por último, Romaña formula una *Pedagogía Psicodramática*, buscando englobar "todos los momentos anteriores" y argumentando que, "existiendo tal amplitud, el educador puede resolver prácticamente todas las demandas, creando las respuestas sin contradecir los principios morenianos que le dieron origen" (p. 37). Ese comentario de Romaña es oportuno porque no siempre las contribuciones de Moreno fueron consideradas en las modificaciones del método por él creado. Un ejemplo claro de ese tipo de omisión puede ser encontrado, por ejemplo, en *Psicopedagogía en psicodrama*, de la psicopedagoga argentina Alicia Fernandez: en sus 272 páginas, varias citas incluyen André Green, Didier Anzieu, Eduardo Pavlovsky, Freud, Goethe, Jacques Derrida, Lacan, Séneca, Umberto Eco, y Winnicott, entre otros, pero el nombre de Moreno no es mencionado ni una sola vez (Fernandez, 2009).

Lo que Romaña no registra en sus trabajos sobre psicodrama pedagógico son los aportes del propio Moreno sobre esa modalidad psicodramática, seguramente por falta de acceso a la documentación específica del psiquiatra en cuanto a ese tema. La pedagoga argentina no menciona, por ejemplo, ni el tercer y último volumen de *Psychodrama*, dedicado a "la terapia de acción y principios de su práctica" y producido por Moreno en colaboración con Zerka, ni tampoco el libro editado por Robert Haas sobre *Psychodrama and Sociodrama in American Education*, en el cual, como hemos visto, Moreno y otros exponen sus ideas y prácticas sobre el psicodrama aplicado a los diversos niveles del sector educativo. Ya en esa publicación de 1949, la definición de psicodrama en el glosario de términos terminaba con la afirmación de que "el psicodrama puede ser exploratorio, diagnostico, educativo, sociológico y psiquiátrico en su aplicación" (Haas, 1949, p. 249).

De hecho, la referencia a "psicodrama didáctico y role playing" aparece en 1965 en un artículo firmado por Zerka en la revista *Group Psychotherapy* y luego, en 1969, en el libro del dúo Moreno y Zerka T. Moreno. Es importante observar que la primera referencia que hace ella en ese texto "Psychodramatic Rules, Techniques and Adjunctive Methods" [Normas psicodramáticas, técnicas y métodos auxiliares] remete a un "capítulo sobre psicodrama" escrito por Moreno y publicado en 1959 en el libro *American Handbook of Psychiatry* [Manual

Estadounidense de Psiquiatría], en el cual Moreno ya menciona específicamente el psicodrama didáctico (Moreno, 1959a, p. 1393).

En realidad, casi veinte años antes que se publicara el artículo de Zerka en la revista *Group Psychotherapy* (Moreno, 1965), ya Moreno había incluido, en la primera edición de su libro sobre el método, en 1946, la sección "El psicodrama en la educación", insistiendo que "el psicodrama debe comenzar con el niño", y que "toda escuela primaria, secundaria y facultad debería tener un escenario de psicodrama como laboratorio de orientación para sus problemas cotidianos". Además, comentaba, "el establecimiento de unidades psicodramáticas en las instituciones educacionales no es solo factible sino imperativo en este momento", argumentando que "la crisis mundial, en la que la nación entera está atrapada, afecta a la generación más joven más gravemente que a cualquier otro sector de la nación" (Moreno, 1961b, pp. 200-201).

***

La filosofía es seguramente otro punto de encuentro importante en las vidas e ideas de Moreno y Freire. Ya es sabido que Jacob Levy fue estudiante de esa materia en la Universidad de Viena antes de empezar su curso de medicina. Por su lado Paulo Freire, que había cursado abogacía, optó por el área de educación y, según Ana Maria Araújo Freire, su segunda esposa y biógrafa, "obtuvo el título de doctor en Filosofía e Historia de la Educación" (Araújo Freire, 2001, p. 17) en 1960, con lo que pasó a docente universitario en esas disciplinas.

Y es justamente a partir del área de filosofía que Ronald B. Levy, profesor del Roosevelt College, de Chicago, aporta lo que parece ser la más amplia explicación sobre el psicodrama y sus aplicaciones. De hecho, el libro editado por Haas en 1949 incluye el artículo "Psychodrama and the Philosophy of Cultural Education" [El psicodrama y la filosofía de la educación cultural], en el cual Levy sostiene que "el dualismo cartesiano que separaba las mentes de los cuerpos, las cosas de la función, el pensamiento de la acción", fue en el pasado "el mayor enemigo a la consecución de un marco" en el cual las diferencias individuales pudieran ponerse en una relación fructífera. Afirmando que "los filósofos desafortunadamente han caído en esta trampa y han limitado su participación a las fases cognitivas de la experiencia", con lo cual "casi nunca se involucran en la entrada en acción", el profesor pondera que, si ellos tuviesen tenido en cuenta la totalidad de la experiencia, "eso habría dado lugar a creencias operativas que, a su vez, serían la base para acciones intencionadas" (Levy, 1949, p. 37).

Para él, "el término 'psicodrama' incluye toda la familia de habilidades, técnicas y procesos que están implicados en la dramatización, 'no ensayada' pero no imprevista, de los problemas humanos, con el fin de hacer frente a ellos de manera más eficaz". Su comprensión es la de que el término no se aplica solamente a la dramatización de los problemas de la psique individual, ni tampoco "al tratamiento de lo psicopatológico por métodos dramáticos", incluyendo esas dos áreas específicas "y mucho más". Levy afirma que es en este sentido amplio que Moreno utiliza el concepto en sus libros y que, aunque los fines específicos para los que puede utilizarse el psicodrama sean numerosos,

> pueden ser todos categorizados en tres categorías principales – diagnóstico, terapia y educación. Esto no quiere decir que estos fines sean siempre distintos y separados en cualquier psicodrama. Lo que sí significa, sin embargo, es que un psicodrama dado tiene un diseño diferente dependiendo de cuál de estos fines es su principal objetivo (p. 38).

Tratando de aportar una definición clara para cada una de estas tres categorías, el profesor explica que (1) "el psicodrama diagnóstico pretende ser una especie de herramienta de

investigación", o sea, un método por el cual "individuos y grupos pueden ser analizados con respecto a sus potencialidades para algún tipo de acción futura". Explicando mejor, Levy observa que:

> De esta manera, se puede hacer una estimación sobre la eficacia de funcionamiento de un individuo o grupo con respecto a alguna situación futura anticipada, es decir, podemos determinar si un paciente mental está listo para funcionar adecuadamente en sociedad, si un grupo está organizado de manera efectiva y preparado para una determinada campaña de acción, o si un viajero extranjero (o agente secreto) está preparado para participar de modo realista en otra cultura (p. 38).

En cuanto al (2) psicodrama terapéutico, Ronald Levy lo ve como él que "se dirige particularmente hacia la corrección de los trastornos funcionales de origen no somática", observando:

> Dado que no suscribimos a ningún dualismo sin sentido entre cuerpo y mente, esto significa que cualquier trastorno mental puede ser tratado potencialmente de esta manera en los individuos y los grupos. No tiene sólo que ver con la eliminación de un mal funcionamiento real, sino también es dirigido a la tarea de anticipar y prevenir posibles problemas psiquiátricos y sociátricos. Por esta razón tiene que ver con la profilaxis, así como con la terapia actual (p. 39).

Con relación al (3) psicodrama educativo, el profesor del Roosevelt College comenta que:

> Mientras que el psicodrama terapéutico se refiere a la conducta patológica y a la inadaptación, el psicodrama educativo tiene que ver con el control y la dirección de la conducta normal hacia los objetivos deseados. Como todo psicodrama, es un proceso de grupo mediante el cual se busca modificar el comportamiento existente. Pero es particularmente necesario que el psicodrama educativo se oriente socialmente, si tenemos en cuenta que la educación es una forma de acción social (pp. 39-40).

Ronald Levy detalla, además, dos modalidades del psicodrama educativo: el "psicodrama de entrenamiento", que tiene que ver con el cambio de conducta de un individuo o grupo con respecto a cualquier situación en particular", y el "psicodrama teórico o didáctico", definido como "un psicodrama educativo que tiene que ver con la enseñanza de un principio general o un concepto que cambiará la conducta indirectamente". Como ejemplo, Levy comenta sobre un psicodrama que se realiza para que maestros en formación tomen consciencia de determinados conceptos de la psicología del aprendizaje, dándose cuenta de que "el aprendizaje resulta mejor a través de la participación en la discusión exhaustiva de algunas ideas, en lugar de que escuchemos a una elaborada conferencia sobre muchas ideas" (p. 40). Para eso, explica, se dramatizan dos escenas consecutivas en el aula, siempre con los mismos estudiantes.

Respeto a esas tres categorías (diagnóstico, terapéutico y educativo), Levy considera importante tener en cuenta que ningún psicodrama sirve solamente uno de estos propósitos: "en un psicodrama de entrenamiento tanto la terapia puede a menudo ocurrir, como informaciones de diagnóstico ser reveladas". De la misma manera, agrega, un psicodrama de diagnóstico "tanto va a entrenar al sujeto como tener valor profiláctico" (pp. 40-41).

Las contribuciones de Ronald Levy suscitan dos comentarios. Primero: lo que él llama "psicodrama diagnóstico" corresponde a lo que Moreno, en su clasificación, nombró como "psicodrama experimental", probablemente porque el médico prefirió reservar el término "diagnóstico" para la segunda (b) de las cuatro subcategorías del "psicodrama terapéutico", siendo (a) prevención, (c) tratamiento y (d) rehabilitación (v. anexo 4).

En segundo lugar, es curioso que Levy no mencione en ningún momento a los psicodramas que tienen como característica principal la dramatización con fines estéticos. De hecho, el profesor canadiense Gilbert Tarrab, de la Facultad de Ciencias de la Educación de la

Universidad de Montreal, en su artículo de 102 páginas "Le Happening – analyse psycho-sociologique" [El happening, análisis psicosociológico] publicado en 1968, informaba que Moreno "actualmente está experimentando en su Instituto de Beacon (…) una forma de psicodrama no terapéutico, que él llama 'catarsis estética'" (Tarrab, 1968, p. 73). Efectivamente, en una carta del médico al profesor Tarrab, con fecha del 6 de diciembre de 1968, Moreno le comentaba:

> El psicodrama de catarsis por el arte puro y la expresión nunca repite una actuación. La presentación es cada vez en el aquí y ahora y original. En el teatro terapéutico puede ser necesario volver a hacer una sesión, pero también el rehacer no es idéntico al patrón, sino que es original y espontáneo (Moreno, 1968b, p. 4).

A propósito, ya en una carta anterior enviada a Tarrab el 24 de julio de 1968, Moreno hacía otro comentario que también es útil para entender su comprensión en cuanto a las categorías propuestas:

> Usted me cita correctamente en su entrevista conmigo cuando dice "El psicodrama no comenzó como terapia, sino como un happening: era el periodo vienés de 1921-1925. Inicialmente, por lo tanto, era una forma puramente artística – era el 'teatro de la espontaneidad'. La terapia llegó después." (…) El psicodrama no es solo terapia, a pesar de ser una de sus principales dimensiones. Yo nunca he dejado de luchar por una renovación del teatro de la espontaneidad y de la catarsis estética (p. 2).

En este sentido, lo más apropiado parece ser que el psicodrama con fines puramente artísticos o estéticos sea incluido en la categoría "psicodrama experimental", teniendo en cuenta tanto la ya mencionada concepción de John Dewey del arte como experiencia, compartida por Moreno, como la propia etimología subyacente, por la cual los términos latinos *experientia* y *experimentum* traen ambos los significados comunes de 'ensayo' y 'prueba' (Mir, 2009, p. 179).

Más allá de las categorías propuestas para el método psicodramático, sin embargo, lo que cabe subrayar en el libro editado por Robert Haas es la iniciativa estimulada por Moreno para que se reunieran 31 profesionales de distintas áreas (filosofía, magisterio en sus varios niveles, medicina, periodismo, psicología y sociología, entre otras) en un proceso de reflexión y discusión interdisciplinar de sus experiencias sobre psicodrama y sociodrama. Además, no se trataba de una iniciativa aislada, sino de una práctica frecuente, que resultó en varios libros como *Group Psychotherapy – a Symposium* [Psicoterapia de grupo – un simposio] (1945), *Sociometry and the Science of Man* [La sociometría y la ciencia del hombre] (1956) y *Psychodrama Second Volume – Foundations of Psychotherapy* [Psicodrama segundo volumen – fundamentos de psicoterapia] (1959).

Teniendo en cuenta, por otro lado, "la preocupación permanente" de Paulo Freire con la "interdisciplinariedad como práctica", "desde los tiempos de Recife hasta sus actividades como secretario de educación de São Paulo" (Andreola, 2010, p. 229), es evidente el punto de encuentro entre Moreno y Freire en lo que constituye uno de los mayores retos para la evolución de la psicología y de otras materias científicas: la superación de las barreras sectoriales y la búsqueda sistemática de los aspectos comunes, en una perspectiva interdisciplinaria.

***

Al final de su libro de memorias, Zerka T. Moreno retoma un punto fundamental en las discusiones sobre el alcance del método psicodramático, observando: "Probablemente por tener sus raíces en el drama, que existe a nivel mundial de una forma u otra, el psicodrama gradualmente encontró aceptación" (2012, pp. 515-516). Además, confirmando la posición de

su compañero de varios decenios, comenta: "Hoy en día el psicodrama, bajo cualquier nombre o apariencia, se aplica no sólo como terapia, sino también en el contexto de autodesarrollo en la gestión y la educación en todos los niveles, para muchos propósitos" (p. 519).

En cuanto al rol preferido de Moreno a lo largo de su vida, Zerka lo explicita en la dedicatoria personal que quiso poner en mi copia de *Psychodrama and Sociodrama in American Education*: "Moreno pensaba de sí mismo como un maestro" (Haas, 1949, copia personal). De hecho, como hemos visto, su primer trabajo para ganarse la vida fue el de tutor, y la función docente, formal o informal, simultáneamente a la función de médico psiquiatra, lo acompañó a lo largo de toda su trayectoria, por no menos que cincuenta y siete años.

De hecho, el propio Moreno trata de aclarar el significado profundo de su nombre al comentar, en un breve artículo "sobre la historia del psicodrama":

> El nombre Moreno ha sido a menudo tomado como un nombre español o italiano. Ninguna de las dos suposiciones es correcta. Yo soy un judío sefardí. No soy hijo de un rabino, aunque haya habido rabinos en mi ascendencia. El nombre de mi padre era originalmente Morenu Levy; Morenu es una palabra hebrea que significa "nuestro maestro". Él cambió de Morenu a Moreno, y luego mi nombre pasó a ser J(acob) L(evy) [*sic*] Moreno (1958, p. 260).

Sin embargo, la comprobación más clara de esa última frase de Zerka en la dedicatoria mencionada está en un fragmento inédito de la *Autobiography of a Genius* [Autobiografía de un genio], en el cual Moreno sintetiza magistralmente su visión del método psicodramático:

> He dado muchas interpretaciones del psicodrama. Aquí está otra versión, que puede explicar el choque que se produce a menudo en los públicos. Ahí están ellos, sentados en cómodas sillas, hombres y mujeres de todas las edades y de diferentes grupos étnicos, bien vestidos y cuidadosamente compuestos, limpiamente afeitados y cuidadosamente preparados, empolvadas, con labios pintados y colorete, emanando dignidad y seguridad.
>
> Pero ahora viene el director de psicodrama. ¿Qué está tratando de hacer? Él estimula a que sacudan todas sus bien preparadas inhibiciones y que eliminen todas las barreras entre sí. Tienen una vaga idea de que él quiere que actúen como antes, cuando estaban en sus primeros meses de vida, en la cuna y en la guardería. Quiere hacerles creer que nada de la esencia ha cambiado, que son los mismos niños que solían ser veinte, treinta, cuarenta años atrás. Quiere hacerles creer que es fácil, tienen sólo que despegar las diferentes pieles que han adquirido poco a poco y que abarcan el núcleo de su ser como un barniz. A medida que el director los empuja más y más fuerte, la resistencia crece en contra de sus diseños crueles. El vago recuerdo de su pasado temprano regresa con más fuerza. Se ven a sí mismos como bebés, en el desnudo, disfrutando de su desnudez y empujando todas las barreras, las cosas y las personas que están en su camino. Sí, si pudieran sacar sus trajes y vestidos, tanto interna como externamente, si pudieran poner a parte todo lo que pasaron a ser, su lengua materna, inglés, francés o alemán, sus costumbres, serían más desvergonzados, libres de culpa, espontáneos como niños pequeños. ¿Es eso lo que quiere, que vengan a ser como niños otra vez?
>
> Sí, increíble decirlo, el gran truco funciona, y antes de darse cuenta se involucran y actúan como niños. Pero esta no es toda la historia. No se trata sólo de que hayan vuelto a ser niños. Han descubierto algo aún más divertido. Se han transformado en niños, pero todavía son adultos. Se trata de una profunda y nueva transfiguración. El director, con el fin de dejar sueltas sus nuevas infancias, les enseña como utilizar diversas técnicas, soliloquio, juegos de roles, inversión de roles, doble, espejo, que traen su infancia de vuelta, pero en el nivel de su madurez. Y con eso están ganando algo que algunos de ellos pensaban que habían perdido para siempre: su infancia (Moreno, s. f., pp. 280-281).

Lo que registra por último su biógrafo en *J. L. Moreno et la troisième révolution psychiatrique* [J. L. Moreno y la tercera revolución psiquiátrica] es que: "El 14 de mayo de 1974, Jacob L. Moreno muere en presencia de su enfermera, Anne Quinn, y de un estudiante, John Nolte. Zerka, su compañera, estuvo con él momentos antes. Él se apaga calmamente, con suavidad" (Marineau, 1989, p. 241). O sea, hasta en los últimos instantes de su vida, Moreno estuvo acompañado por representantes de sus dos campos de acción fundamentales: la terapia y la pedagogía.

18. Atención a la curiosidad: ¿el tercer factor?

"Moreno fue a la escuela en Viena, donde rápidamente se convirtió en un alumno favorito debido a su curiosidad e inteligencia", es lo que informan Paul Hare y June Rabson Hare en su libro conciso *J. L. Moreno*, sobre la vida, las contribuciones e influencias del creador del psicodrama (Hare & Hare, 1996, p. 4). En su autobiografía, sin embargo, Moreno no le presta gran atención a la primera de esas cualidades, prefiriendo concentrarse desde el principio sobre otros dos factores combinados, la espontaneidad y la creatividad, que van estar en la base de su sistema triádico, o sea, psicoterapia de grupo, sociometría y psicodrama, siguiendo el orden histórico de su construcción.

Aunque haya sido considerado por Hare "un escritor prolífico", por sus más de trecientos libros y artículos producidos, solo o con otros (Hare, 1986a, p. 85) – de hecho, son exactos 319 los títulos listados por ese sociólogo en la compilación de su bibliografía (Hare, 1986), además de sus 160 *Psychological Abstracts* [resúmenes psicológicos] publicados por la APA –, Moreno en ningún momento va a tomar la curiosidad como objeto detenido de estudio.

Es cierto que ese tema tampoco va a estar totalmente ausente de sus textos, pero sin que amerite ningún análisis más específico. Uno de los ejemplos más claros es el caso del conde de Baviera, considerado por el propio Moreno como su "primer paciente residente" (v. capítulo 10). Después de contar detalles de sus primeras interacciones, incluyendo "un psicodrama del conde moribundo, mi enfermera y yo jugando las partes de yos auxiliares", Moreno comenta que, "en las pausas entre un experimento con la muerte y otro, teníamos intensos debates sobre las diversas formas de suicidio". Como resultado, agrega el psiquiatra, "el conde, con su curiosidad despierta, comenzó a hacer investigaciones sobre los méritos de una forma de suicidio en oposición a otra" (Moreno, 1974, capítulo 7, pp. 49-50).

En otro texto escrito ya en los Estados Unidos, durante el período de sus experiencias con el método impromptu, Moreno concluye sus argumentos a favor de ese "método práctico sencillo para la dirección de las fuerzas que determinan el desarrollo de la personalidad" (Moreno, 1929a, p. 1), manifestando su confianza de que "lo que hemos dicho aquí va a ser suficiente para despertar la curiosidad y el deseo de investigar" (p. 8). Ese término también aparece eventualmente en otros momentos de su escritura, como cuando él se refiere, por ejemplo, a "una mayoría de curiosos" que acuden a la histórica sesión del 1.º de abril de 1921, o en el protocolo de la sesión final del "psicodrama de un matrimonio", durante la cual una de las participantes del triángulo amoroso, Ellen, contesta a la pregunta de Moreno sobre "lo que atrae a la gente cuando se enamoran" afirmando: "Un factor es la curiosidad". (Moreno y Moreno, 1975, p. 132).

Las referencias no van más allá que eso, y lo que puede ser afirmado al respecto a su favor es que por lo menos no cayó Moreno en la tendencia histórica de asociar el fenómeno de la curiosidad a los aspectos negativos de sus manifestaciones. Basta consultar el Diccionario de la Lengua Española, por ejemplo, para constatar la persistencia de tales juicios ya en las dos primeras acepciones de la definición del término, aunque las demás aporten significados más positivos:

> **curiosidad.** (Del lat. *curiosĭtas, -ātis*). F. Deseo de saber o averiguar alguien lo que no le concierne. || 2. Vicio que lleva a alguien a inquirir lo que no debiera importarle. || 3. Aseo, limpieza. || 4. Cuidado de hacer algo com primor. || 5. Cosa curiosa o primorosa. (RAE, 2001, p. 486).

Ya en inglés, el diccionario Merriam-Webster, por ejemplo, define *Curiosity* [curiosidad] su primera acepción como "deseo de saber", considerando "arcaico" su significado como "tendencia reprensible o deseo de investigar o buscar el conocimiento (como de asuntos sagrados) o de investigar muy minuciosamente a cualquier tema". Además, informa el léxico, el primer uso del término data del siglo 14 (curiosity, 2016).

A propósito, utilizando ejemplos religiosos y mitológicos ya conocidos, como Adam y Eva con la serpiente, y la caja que abre Pandora con todos los males, el psicólogo e investigador francés Stéphane Jacob considera que "ese tema de la curiosidad que lleva al extravío y al error es recurrente en la cultura occidental". En su libro *La curiosité – éthologie et psychologie* [La curiosidad – etología y psicología], Jacob menciona a "los antiguos moralistas" Plutarco, Séneca y San Agustín, que "condenan la curiosidad por el desorden que ella es susceptible de inducir en la conducta, por la necesidad incesantemente renovada de novedades, de espectáculos, de destacar cosas ocultas a las que ella induce" (Jacob, 2002, pp. 7-8).

Efectivamente, en su obra *Moralia* [Obras morales y de costumbres], el biógrafo griego dedica a la curiosidad uno de sus más de sesenta ensayos. Diferentemente de la versión latina del título*, De curiositate* [Sobre la curiosidad], la traducción literal del griego *Περὶ πολυπραγμοσύνης,* o sea, *Sobre ser un entrometido*, ofrece un sentido claro de la orientación tomada por Plutarco en el texto 39 de su colección de catorce volúmenes (Plutarco, 1939). Ya en la definición dada por él al principio, no hay dudas en cuanto a su visión sobre esa "enfermedad de la mente", es decir, "un deseo de enterarse de los problemas de los demás, una enfermedad que parece no estar libre ni de los celos ni de la malicia" (p. 475). Más adelante, argumenta, "ya que la curiosidad es una manía de enterarse de lo que otros esconden y disimulan, y que nadie oculta una cosa buena cuando la tiene, por eso la gente incluso finge tener cosas buenas cuanto no las tiene" (pp. 489-490).

Además, Plutarco no vacila en atribuir a la curiosidad la causa de la tragedia de Edipo, observando:

> Fue, de hecho, la curiosidad que involucró a Edipo en las mayores calamidades. Creyendo que no era de Corinto, sino un extranjero, y tratando de descubrir su identidad, se encontró con Layo; y cuando ya había matado a Layo y había tomado, además del trono, su propia madre como esposa, a pesar de pareciendo a todos ser bendecido por la fortuna, comenzó de nuevo a tratar de descubrir su identidad. Aunque su esposa trató de impedirlo, él lo hizo aún más vigorosamente interrogando al anciano que conocía la verdad, haciendo valer toda forma de coacción (p. 511).

Lo que el psicólogo francés no comenta, pero sí el escritor británico Ian Leslie, es que en la antigua Atenas curiosidad significaba "la búsqueda del conocimiento meramente como un fin en sí mismo" y que, según Aristóteles, "el hombre investigaba el mundo y hacía teorías al respecto porque era interesante" (Leslie, 2014, p. 59). De hecho, más de tres siglos antes de Plutarco, Aristóteles había comentado, en su *Metafísica*:

> los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; al principio, admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego, avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores, como los cambios de la luna y los relativos al sol y a las estrellas, y la generación del universo. Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia. (…). De suerte que, si filosofaron para huir de la ignorancia, es claro que buscaban el saber en vista del conocimiento, y no por alguna utilidad. (Aristóteles, s. f., capítulo 2, 982b).

Autor de *Curious – The Desire to Know and Why Your Futur Depends on It* [Curioso – El deseo de conocer y por qué su futuro depende de ello], Leslie dibuja una perspectiva histórica del fenómeno en "tres edades", opinando que en algunas épocas la curiosidad fue "considerada

un vicio, en otros una virtud, y en la nuestra una mezcla confusa de ambos" (Leslie, p. 59). Entre los romanos, que habrán heredado de los griegos "ese concepto purista de la curiosidad", Leslie menciona a Cicerón por su definición de curiosidad como "un amor innato del aprendizaje y del conocimiento" (p. 60). Al respecto, la traducción española del comentario hecho por el filósofo romano es más explicativa:

> Hay en todos un amor innato de conocimiento y de ciencia, tal, que nadie puede dudar que la naturaleza del hombre se deja arrebatar a estas cosas, aún sin ninguna ventaja. ¿No vemos que los niños, ni siquiera con los azotes se dejan apartar de la contemplación y averiguación de las cosas? ¡Cómo, aunque los castiguéis, preguntan y se deleitan en saber algo! (Cicerón, 1883, libro V, p. 332).

Por otro lado, la referencia que hace Jacob sobre el hecho de que Séneca estaría entre los que "condenan la curiosidad" amerita seguramente restricciones. A pesar de la crítica que ese filosofo hace en sus *Tratados Morales* sobre "como se ha ido apoderando de los romanos la inútil curiosidad de aprender lo no necesario" (Séneca, s. f., p. 66), él no deja de hacer su elogio de la curiosidad al afirmar, por ejemplo, que:

> Dionos la naturaleza un ingenio curioso, y como aquella que sabía su grande arte y hermosura, nos engendró para que asistiésemos a los varios espectáculos de las cosas, por no perder el fruto de su trabajo ni dejar que la soledad fuese sola la que gozase de obras tan excelentes, tan sutiles, tan resplandecientes y, por tan diferentes modos, hermosas (p. 27).

Los que sí condenan sin matices la curiosidad son representantes de la Iglesia católica, "figuras clave que consideraban la curiosidad como una pecaminosa desviación del único objeto digno de contemplación: Dios", comenta Leslie, refiriéndose sobre todo a San Agustín (Leslie, 2014, p. 60). En su libro *Confesiones de un pecador,* el obispo de Hipona realmente fustiga lo que él llama "apetito de conocer":

> Mucho más peligrosa es otra forma de tentación de la que quiero hablar ahora. Además de la concupiscencia de la carne – que origina la gratificación de todos los sentidos y pasiones y cuyo servicio lleva la perdición a los que se alejan de ti [Dios] – hay una vana y curiosa concupiscencia: Queda paliada bajo el nombre de conocimiento o ciencia, radica en el alma y se expresa o manifiesta a través de los sentidos del cuerpo. Consiste no en el deleite de la carne, sino en servirse de ella para experimentar otras cosas. Dicha curiosidad tiene su raíz en el apetito de conocer. Ahora bien, en el orden del conocimiento sensible, los ojos tienen el primer puesto, y por eso se la llama en el lenguaje divino *concupiscencia de los ojos* (Agustín, 2013, p. 92) [cursivas en el original].

San Anselmo (*1033/34 - †1109) no aparece en la lista de "figuras clave" apuntadas por Leslie, pero según el monje Eadmer, biógrafo británico del arzobispo de Canterbury y autor de *Liber De Sancti Anselmi Similitudinibus* [Libro sobre las comparaciones de San Anselmo], son varias las lecciones dejadas por ese doctor de la Iglesia sobre la curiosidad. Después de afirmar que "la voluntad propia está sea en el placer, en el orgullo o en la curiosidad" (Documenta Catolica Omnia, 2006, p. 608), el autor define ese término como "el estudio para escudriñar lo que sabemos, sin ninguna utilidad", llegando a distinguir dieciséis tipos de curiosidad, "cinco de los cuales son simples, seis son dobles, cuatro triples y uno que es cuádruple" (p. 614).

Del punto de vista de la doctrina católica, habrá que esperar hasta que el *Doctor Angelicus* Santo Tomas de Aquino (*1224/25 - †1274) retome el concepto de curiosidad en una dimensión más positiva. Para Leslie, "Aquino era un poco más favorable al deseo aristotélico de conocimiento del mundo" (2014, p. 61), pero el escritor y profesor argentino-canadiense Alberto Manguel, en su libro *Curiosity* [Curiosidad], ofrece una visión todavía más amplia, observando que "el punto de partida de todas las búsquedas, para Aquino, es la célebre declaración de Aristóteles 'Todos los hombres desean por naturaleza saber', a la que se refiere Aquino varias veces en sus escritos" (Manguel, 2013, p. 23). Aun así, pondera Manguel, Tomás

de Aquino llevó más allá la preocupación de Agustín, "argumentando que el orgullo es sólo la primera de las cuatro posibles perversiones de la curiosidad humana". En cuanto a las otras tres, se trata de "la búsqueda de asuntos menores", "el estudio de las cosas de este mundo sin la referencia al Creador", y "cuando estudiamos lo que está más allá de los límites de nuestra inteligencia individual" (p. 23).

En cuanto al segundo período histórico apuntado por Leslie, él considera que es a partir del siglo XVI, o sea, "con el resurgimiento del interés en las ideas clásicas que llegó a ser conocido como el Renacimiento, que la curiosidad empezó a ser respetable de nuevo", mencionando específicamente a Leonardo da Vinci como el que "encarnó un nuevo y osado interés por lo desconocido, no examinado y prohibido" (Leslie, 2014, p. 61).

Es durante ese período, complementa el físico británico Philip Ball en su libro *Curiosity – How Science Became Interested in Everything* [Curiosidad – como empezó la ciencia a interesarse por todo], que aparece "un nuevo modelo para la curiosidad", volviendo a ser aceptable "desear saber sobre las cosas, siempre y cuando ese deseo se persiga con gracia desapasionada". (Ball, 2012, p. 52). Ahí surgen los "gabinetes de curiosidades", montados primero por nobles italianos y luego también por los alemanes. Ball explica que no se trataba literalmente de un mueble, sino de "cualquier espacio cerrado – el más grande podría ocupar varias habitaciones, normalmente repletas de objetos desde el suelo hasta el techo, tal vez con anexos para la realización de experimentos". El gabinete de curiosidades del duque de Bavaria en Múnich, por ejemplo, fue llamado "*theatrum sapientiae,* un teatro del conocimiento equivalente a una representación estilizada de todo lo que podría ser pensado o visto en el mundo", comenta el físico sobre ese "teatro de la curiosidad", agregando además que "la idea del mundo como un teatro, a menudo acreditada a Shakespeare, era (como muchas de las imágenes más memorables del bardo), de hecho, parte familiar del escenario intelectual del final del Renacimiento" (p. 55).

***

Aunque hasta el momento no haya publicado ningún libro sobre el tema, el investigador estadounidense George Loewenstein es referencia constante en la literatura especializada sobre el tema, sobre todo por su artículo "The Psychology of Curiosity: A Review and Reinterpretation" [La psicología de la curiosidad: una revisión y reinterpretación]. Profesor de economía y psicología en la Carnegie Mellon University, Loewenstein comenta que "los primeros debates sobre la curiosidad, anteriores a la emergencia del campo de la psicología, fueron realizados por filósofos y pensadores religiosos" y que se centraron "en la cuestión del estatus moral de la curiosidad, más que en sus fundamentos psicológicos". Es lo que explica, según él, "las oscilaciones de actitud", cuando la suposición de la curiosidad como virtud "era remplazada periódicamente por la tendencia a condenarla como un vicio" (Loewenstein, 1994, p. 76).

El profesor de Carnegie Mellon afirma que las primeras discusiones de los psicólogos "se adhirieron a la visión pre moderna de la curiosidad" observando que Freud se refirió a la curiosidad como "thirst for knowledge" ["ansia de saber" según Ballesteros (1981, p. 1367) o "apetito de saber" según Amorrortu (1980, p. 2)] o como "Schaulust", lo cual, traducido, "se acerca de la concupiscencia ocular de Saint Agustín". De hecho, el término usado por Freud en alemán es "Wißbegierde" (Freud, 1909, p. 247), que el diccionario *Langenscheidts* traduce como "afán de saber". Lo que es cierto es que, en su *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (1909)*, el creador del psicoanálisis comenta, a propósito de la curiosidad del pequeño Juanito [Hans], que "apetito de saber y curiosidad sexual parecen ser inseparables entre sí",

aunque en su texto *Tres ensayos de teoria sexual*, de 1905, él también pondere que "la pulsión de saber ["Wißtrieb"] no puede computarse entre los componentes pulsionales elementales ni subordinarse de manera exclusiva a la sexualidad" (Freud, 1978, vol. VII, p. 52).

Sea dicho de paso, los términos "epistemofilia", "instinto epistemofílico" e "impulso epistemofílico", parecen haber sido más bien agregados a los textos, en sus versiones al inglés, tanto de Freud (2010, pp. 2191 y 3396) como de Melanie Klein (1966, pp. 70-71). A pesar de lo que afirman los autores de *The New Dictionary of Kleinian Thought* [Nuevo Diccionario del pensamiento kleiniano], observando que Freud "ve la epistemofilia como un instinto parcial de la libido" y que "para Klein ese 'instinto parcial' de Freud se convierte en un instinto central por sí mismo" (Spillius et alii, 2011, p. 323), el término que aparece en los respectivos originales de sus obras en alemán es "Wißtrieb", o sea, "pulsión de saber" (Freud, 1968, p. 95; Freud, 1966, p. 460; Klein, 1995, pp. 293-294).

Sea como fuere, en el año en que Freud publica sus tres ensayos (1905), el filósofo y psicólogo William James, profesor de psicología de la Universidad de Harvard, edita *The Principles of Psychology* [Los principios de la psicología], observando por un lado que "ya bastante hacia abajo entre los vertebrados nos encontramos con que cualquier objeto puede excitar la atención, siempre que sea sólo nuevo", y por otro, que "la atención puede ser seguida por el abordaje y la exploración por las fosas nasales, los labios o el tacto". Además de asociar la curiosidad al miedo como "un par de emociones antagónicas", James afirma que "tal susceptibilidad de ser excitado e irritado por la mera novedad, como tal, de cualquier elemento móvil del medio ambiente, debe constituir la base instintiva de toda curiosidad humana" (James, 1905, p. 429).

El psicólogo estadounidense identifica también lo que él llama "curiosidad científica", para la cual "los estímulos aquí no son objetos, sino formas de concebir los objetos", agregando que, en ese tipo de curiosidad, "las emociones y acciones a que dan lugar, deberán ser clasificadas, con muchas otras manifestaciones estéticas, sensitivas y motoras, como características *incidentales* de nuestra vida mental" [cursivas en el original]. Y anticipándose a dos corrientes teóricas que van ser formuladas decenios después – las llamadas teorías de la incongruencia y de la brecha de información ["information-gap theory"], James agrega: "El cerebro filosófico responde a una incongruencia o a una brecha en su conocimiento, al igual que el cerebro musical responde a una disonancia en lo que oye" (p. 430).

Seis años después, Frédéric Queyrat lanza en Paris su libro *La curiosité – étude de psychologie appliquée* [La curiosidad – estudio de psicología aplicada], proponiendo una definición a lo que él considera "una inclinación en el hombre que se despierta temprano", o sea, "la *curiosidad*, verdadero apetito intelectual, que es, como su nombre indica (*cura*, preocupación, inquietud), una necesidad de conocer, un *afán de saber*" [cursivas en el original] (Queyrat, 1911, p. 1). En ese tratado, el profesor de filosofía distingue tres formas principales de curiosidad:

> La curiosidad vana o fútil, que se centra en los hechos, en los artículos delicados, y que, cuando domina, es la característica de una mente frívola o vacía; – la curiosidad maligna o de baja ralea, hecha del deseo de saber lo que se debería ignorar; a veces se combina con la anterior y, preferentemente, se ocupa de las personas; es evidencia entonces de un espíritu indiscreto o malintencionado; – por último, la curiosidad útil y fecunda, que es la marca de una mente abierta y ponderada: en sus modos más altos, ella tiende a conocer las leyes e incluso la naturaleza de las cosas, aspira a la ciencia y a la verdad absoluta (p. 19).

Para ilustrar cada una de esas formas, Queyrat evoca por un lado a Platón, que definía "la curiosidad vulgar" afirmando: "ella está toda en los ojos y los oídos; se alimenta, de hecho, del

espectáculo de las cosas sensibles o del relato de accidentes y de detalles de la vida humana" (p. 21). Por otro lado, el profesor francés recorre al texto bíblico para recordar que, gracias a la "curiosidad fatal", "la esposa de Lot quiere ver y se muere". Apela también para la mitología griega, mencionando que, a Psique, la curiosidad de ver al Amor muy de cerca casi le cuesta la vida (p. 49). Por último, argumenta, es "la pasión por la verdad la que lleva el filósofo allá de los límites de la ciencia positiva y, frente a lo desconocido, lo hace apartarse el velo para ver lo que hay más allá" (p. 79).

Queyrat intenta también estudiar las anomalías de la curiosidad, analizando su ausencia "en el idiota", su instabilidad "en el imbécil" y sus excesos ("la ultra curiosidad"), además de la "enfermedad de la duda, o el suplicio de la cuestión" (p. 81). Aunque suenen raros los conceptos usados, lo que hace Queyrat es aplicar las tres categorías entonces propuestas por el psiquiatra francés Paul Sollier, considerado "el primer neuropsicólogo clínico" (Bogousslavsky y Walusinki, 2011, p. 105). Discípulo de Jean-Martin Charcot, médico de Marcel Proust y autor de investigaciones sobre la memoria, Sollier distinguía "1.º la idiocia absoluta, caracterizada por la *ausencia completa y la imposibilidad de atención*; 2º la idiocia simple, caracterizada por la *debilidad y la dificultad de atención*; 3º la imbecilidad, caracterizada por la *instabilidad de la atención*" (Queyrat, 1911, p. 82). Según Queyrat, lo que es cierto para la atención lo es también para la curiosidad.

Refiriéndose sobre todo a Charles Darwin, Queyrat llama también la atención para los casos de curiosidad animal, con destaque para los monos que el naturalista británico había observado. En ese sentido, el profesor francés anticipa en casi un siglo lo que su compatriota Stéphane Jacob utiliza en su libro ya citado, o sea, el recurso a la etología. Es esa disciplina moderna, afirma Jacob, que "ayudó a arrojar luz sobre varias convergencias comportamentales entre el hombre y otros animales" (2002, p. 13). Entre los varios fenómenos observados, Jacob menciona, por ejemplo, la neofilia de los cuervos neófitos, estudiada por el biólogo germano-estadounidense Bernd Heinrich, y la neofobia entre dos especies de pájaros, investigada por el ornitólogo estadounidense Russell Greenberg.

En cuanto a la primera, a partir de las experiencias de Heinrich, Jacob comenta que la neofilia demostrada por los cuervos juveniles les hace descubrir una gran variedad de objetos: "Espontáneamente atraídos a todo lo que desconocen, aprenden a través de una serie de pruebas, con éxito o no, a identificar los recursos alimenticios en su entorno". Eso lo lleva a concluir que "la flexibilidad de adaptación, o *plasticidad ecológica*, que demuestran el cuervo o la urraca durante su juventud, explica por qué estas aves se han adaptado a una diversidad de hábitats" (pp. 19-20) [cursivas en el original].

Sobre la neofobia, es decir, el miedo de la novedad, Jacob aprende con las investigaciones de Greenberg que, por un lado, "en presencia de un objeto nuevo, las especies neofóbicas manifiestan miedo, se agitan, divididas entre el acercamiento y la fuga", y que la neofobia, al reducir las posibilidades de exploración y de descubrimiento, "conduciría la especie a confinarse a un hábitat específico y a limitarse a un cierto tipo de alimentación" (p. 22). Por otro lado, concluye el investigador francés, "la neofobia constituye un gran obstáculo para el descubrimiento del medio ambiente por parte del animal", ya que "lo cierra en una rutina de comportamiento que puede ser perjudicial, si el entorno se cambia rápidamente" (p. 30).

Tratando de aplicar los hallazgos etológicos a la especie humana, Jacob llega a la conclusión de que la combinación de esa "tolerancia conductual" con una "actividad exploratoria desarrollada" es lo que le permite "mejor utilizar los recursos de nuevos ambientes colonizados". Al respecto, "el éxito de la especie humana, ilustrado por su distribución en todos

los ambientes del planeta, de los más fríos a los más calientes, de los más secos a los más húmedos" – afirma el investigador francés – "muestra lo bastante las ventajas adaptativas de la combinación de estos dos rasgos". Aun considerando el rol positivo de la neofobia para que el animal pueda aumentar sus posibilidades de supervivencia, Jacob concluye que la neofilia, hasta ahora definida como "una simple atracción por la novedad", debe ser contemplada como "una necesidad de descubrimientos e interacciones con el medio ambiente" (p. 31).

***

George Loewenstein considera como pioneras las investigaciones del psicólogo británico-canadiense Daniel Berlyne sobre la curiosidad, iniciadas "al principio de los años cincuenta". Según el docente de Carnegie Mellon, Berlyne reconoció que el concepto "se había fragmentado, y propuso una categorización de diferentes tipos de curiosidad" (Loewenstein, 1994, p. 77). Efectivamente, el entonces profesor de psicología de la Universidad de Boston publica en 1960 su *Conflict, Arousal and Curiosity* [Conflicto, activación y curiosidad], en el cual comenta que sus primeras investigaciones sobre atención y comportamiento exploratorio datan de 1947 y que los temas tratados en el libro "fueron indebidamente descuidados por la psicología desde hace muchos años, pero ahora están empezando a pasar a primer plano" (p. vii).

Berlyne afirma que su obra es "una contribución a la teoría de la conducta", o sea, "a la psicología concebida como una rama de la ciencia con el objetivo circunscrito de explicar y predecir el comportamiento" (pp. vii-viii). Sin embargo, argumenta, el interés en la atención, en el comportamiento exploratorio y en "otros temas indisociablemente ligados a ellos, tales como el arte, el humor y el pensamiento", de ninguna manera ha sido confinado a los psicólogos profesionales, observando que busca suministrar "suficiente información para que el no psicólogo no se pierda" (p. viii).

Antes de llegar al concepto de curiosidad, Berlyne trabaja el de "conducta exploratoria", que él define como "respuestas que alteran el campo de estímulo", observando que las respuestas exploratorias "pueden ayudar a un estímulo a ganar el concurso por la atención, al elevar su intensidad o al debilitar o eliminar a sus rivales más temibles". Como ejemplo, él menciona el caso de "la maestra que pide a la clase para prestar atención a lo que está diciendo". Aun así, pondera Berlyne, la conducta exploratoria no se limita "al servicio de la atención selectiva, cuyas tres formas – atención en el desempeño, atención en el aprendizaje, y atención en el recuerdo – significan la selección de elementos que realmente están presentes en el campo de estímulo" (p. 78). Se trata más bien, explica, de respuestas exploratorias que permiten el acceso a informaciones que no estaban previamente disponibles en el ambiente, "lo que amplia enormemente el alcance de la selección de estímulos".

Berlyne divide la conducta exploratoria en tres categorías, según la naturaleza de las respuestas. Cuando se trata de "cambios de postura, en la orientación de los órganos sensoriales, o en el estado de estos órganos", él las llama *respuestas orientadoras*. Si envuelven locomoción, es *exploración locomotriz*. Y "cuando producen cambios en los objetos externos, mediante su manipulación o de otro modo", son *respuestas investigativas* (p. 79). Además, él distingue entre la exploración que "es dirigida a estímulos que provienen de una fuente específica, proporcionando información acerca de un objeto o evento, y la exploración que no tiene esa dirección". La primera será la *exploración específica*, caso del individuo que empieza a buscar un objeto perdido o la solución para un problema intelectual, ejemplifica. Si, al contrario, la persona está buscando entretenimiento, alivio contra el aburrimiento, o nuevas experiencias,

con “estímulos provenientes de cualquiera de una amplia gama de fuentes”, Berlyne la llama *exploración diversiva*.

Siempre en el campo de las categorías, el investigador establece también la diferencia entre respuestas exploratorias y *respuestas epistémicas*, “a través de las cuales se adquiere conocimiento” (p. 80). Es a partir de estas categorías que Berlyne llega finalmente a proponer los conceptos de *curiosidad perceptual* y *curiosidad epistémica.* En cuanto a la primera, se trata de “estados de alta activación [“arousal”] que pueden ser aliviados por la exploración específica” (p. 195). Ya la segunda va a ser analizada como *intrínseca* – si la búsqueda del conocimiento se da independientemente de su valor práctico inmediato, – o *extrínseca*, cuando “se busca el conocimiento por alguna recompensa externa” (p. 299) [cursivas en el original].

Para Jacob, Berlyne es probablemente el autor que más se ha interesado al problema de la curiosidad, afirmando que a él debemos “muchas contribuciones fundamentales”. El psicólogo francés hace también un análisis de la “teoría del conflicto epistémico” desarrollada por Berlyne, comparándola con “la teoria de la información que falta [*information gap theory*]” propuesta más recientemente por Loewenstein (2002, p. 126). Por un lado, interpreta Jacob, el término *conflicto* se aplica al “estado inducido tanto en los seres humanos como en los animales, por ese encuentro desestabilizador con la novedad”, observando que “los comportamientos asociados a la curiosidad, a la exploración y a la búsqueda de información tendrían entonces una función homeostática y permitirían regular a la baja la vigilancia”. O sea, añade Jacob, tratando de simplificar un conjunto de hallazgos mucho más complejos descritos por Berlyne: “el mero hecho de acercarse a la fuente del conflicto, y familiarizarse con él, permite el apaciguamiento progresivo por el simple efecto del hábito” (p. 127).

De hecho, más de treinta años separan las contribuciones de Berlyne (1960) y las de Loewenstein (1994), y es cierto que Berlyne no solamente había tenido en cuenta la teoría de la información formulada en 1949 por los estadounidenses Claude Shannon y Warren Weaver, sino que también la había aplicado a la psicología, asociándola al concepto de incertidumbre [*uncertainty*], que él explica como “situaciones en las que los eventos tienen probabilidades diferentes de 1 o 0” (1960, p. 25). Resulta que, según Jacob, si hay un hecho aparentemente innegable acerca de la persona curiosa, es que lo que ella busca es “obtener la información que le falta”, y que esa cuestión sigue “totalmente en segundo plano para Berlyne”. Es lo que Loewenstein presenta en 1994: “otro modelo de curiosidad epistémica”. (Jacob, 2002, p. 134).

Efectivamente, en su artículo ya mencionado, Loewenstein propone “una interpretación integradora de la curiosidad” a partir de las contribuciones anteriores y de una perspectiva de “information-gap” [“vacío de información”]. Tratando de analizar cuestiones todavía por responder, él reconoce que una de ellas, la causa de la curiosidad, es “inherentemente sin respuesta”. Sintéticamente: para él, la curiosidad surge cuando el punto de referencia informativo de uno (“lo que uno quiere saber”), en un campo específico, “se eleva por encima de su nivel actual de conocimiento” (1994, p. 87). Consecuentemente, afirma, “es un sentimiento de privación que resulta de una conciencia del vacío”. Sin embargo, “a pesar del reconocimiento generalizado de su importancia para la educación, el progreso científico, y otros dominios de la actividad humana”, pondera Loewenstein, “un siglo de investigación y teoría ha dejado grandes lagunas en nuestro conocimiento de la curiosidad”. Él mismo admite que una teoria completa de la curiosidad es una meta “extremadamente ambiciosa” (p. 92).

Tampoco suena razonable pretender aportar una visión completa – a la vez histórica y conceptual de la curiosidad en un solo capítulo –, pero hay por lo menos tres investigadores más, que no pueden dejar de ser referidos por sus contribuciones a la psicología de ese

fenómeno: el suizo Jean Piaget, el polaco Wojciech Pisula y el estadounidense Todd Kashdan. Las aportaciones del primero, inicialmente formuladas en su libro *El lenguaje y el pensamiento en el niño* (1923), siguen siendo referencias importantes, en la literatura especializada sobre el tema. En cuanto al segundo, es un autor que ofrece uno de los análisis producidos en el este europeo, a partir de sus experiencias de laboratorio y docencia, en el campo de la psicología comparada (animal y humana). Ya el tercero, considerado uno de los pioneros de la psicología positiva, a partir de sus investigaciones y experiencia clínica, presenta una de las más recientes contribuciones sobre lo que él considera ser "el motor de nuestro yo en evolución" (Kashdan, 2010, p. 6).

***

Después de identificar tres procesos que caracterizan la curiosidad – (1) la observación, "que permite una identificación sumaria del objeto", (2) la manipulación, considerada la vía real de la curiosidad, ya que garantiza "informaciones sensoriales sumamente variadas del objeto desconocido", y (3) el cuestionamiento de lo real, "combinando acción y análisis sensorial" (2002, p. 89), – Jacob observa que, sobre este último proceso, se ha avanzado "muy poco desde los estudios de Piaget sobre el lenguaje y el pensamiento en el niño" (p. 96).

Según Edouard Claparède, el psicólogo suizo que firma el prefacio a la primera obra de Piaget en la disciplina psicológica, por otro lado, "hasta entonces, seguíamos desconcertados ante el pensamiento del niño, como frente a un rompecabezas que carecería de las partes esenciales". Con su libro, afirma Claparède, "Piaget nos saca del apuro, mostrándonos que ese pensamiento infantil no es un solo rompecabezas sino por lo menos dois", o sea, que la mente del niño "se teje simultáneamente en dos bastidores distintos, de alguna manera superpuestos". Uno es obra del propio niño, que, sin orden ni concierto, atrae y cristaliza, en torno a sus necesidades, todo lo que es capaz de satisfacerlo". Se trata del plan "de la subjetividad, de los deseos, del juego, de los caprichos, del *Lustprinzip* [principio del placer], como diría Freud". Ya el plan superior, al contrario, "se construye poco a poco por el entorno social, cuya presión se impone cada vez más sobre el niño", es decir, es el plan "de la objetividad, del lenguaje, de los conceptos lógicos, en una palabra, de la realidad". (Claparède, 1923, p. 7).

Considerado por la *Britannica* "uno de los exponentes europeos más influyentes de la escuela funcionalista de la psicología", (Edouard Claparede, 2016), el antecesor de Piaget en el Instituto Jean Jacques Rousseau de Ginebra lanza la pregunta: "Si el Sr. Piaget penetra tan profundamente en la estructura de la inteligencia de los niños, ¿no será también por haber empezado a hacerse preguntas funcionales?". Afirmando que la pregunta funcional es la que "fecunda" la pregunta estructural, y que ella se plantea, "mejor que cualquier otra, los términos del problema por resolver", Claparède se pregunta si no será porque Piaget se interrogó primero "¿Por qué habla el niño? ¿Cuáles son las funciones del lenguaje?", que "él fue llevado a observaciones y a resultados tan fecundos" (p. 9).

De hecho, como lo menciona Claparède en su prefacio, el propio Piaget ya había explicado su método en la revista *Archives de Psychologie* [Archivos de Psicología]:

> Siguiendo al niño en cada una de sus respuestas, luego, siempre guiado por él, haciéndole hablar cada vez más libremente, por fin obtenemos, en cada una de las áreas de la inteligencia, un procedimiento clínico similar al que los psiquiatras han adoptado como medio diagnóstico (Piaget, 1923a, p. 276).

Sea dicho de paso, conociendo ahora con detalles el método psicodramático, es muy curiosa la similitud de abordaje entre Moreno y Piaget, sobre todo en la génesis de sus trabajos respectivos

y, en esta descripción específica del método usado por Piaget, la opción clara de ser guiado por el niño, como hace Moreno con el protagonista.

Lo que ha hecho Piaget fue catalogar y clasificar "1125 preguntas espontáneas hechas durante diez meses por Del, un niño de 6 a 7 años, (…) a la señorita Veihl" (Piaget, 1923, p. 155), considerando que "la única manera de distinguir entre lo que es ocasional y lo que es duradero en la curiosidad de un niño es multiplicar los apuntes en las condiciones más similares posibles" (p. 156). A partir de las preguntas hechas por el niño, Piaget se concentra en el estudio de los "porqués", llegando a la clasificación de tres grupos principales: los porqués "de *explicación causal* (incluyendo la explicación *final*), de *motivación* y de *justificación*" [cursivas en el original]. En cuanto al primer grupo, lo más notable es "la baja curiosidad por los objetos materiales inanimados" (p. 162). En el segundo, observa Piaget, las cuestiones implican "una acción o un estado psicológico"; el niño busca "no una causa material propiamente dicha, sino la intención, el motivo que ha guiado la acción, a veces también la causa psicológica" (p. 158). Ya en el tercer grupo, explica el psicólogo suizo, los porqués de justificación "testimonian la curiosidad del niño por un conjunto de costumbres y normas que le son impuestos desde fuera, sin motivo, y para los cuales le gustaría encontrar la justificación" (p. 175).

Aunque su libro de 1923 haya sido aquel en el cual Piaget más de cerca analiza la curiosidad a partir de la lógica del niño, en realidad el fenómeno aparece con frecuencia en toda su obra. Una consulta a los 479 textos disponibles en versión electrónica (capítulos de libros, artículos y folletos), por ejemplo, permite constatar en gran parte de ellos la presencia constante de indicios de su propia curiosidad, a través de expresiones como "cosa curiosa", "hecho muy curioso" o su variante adverbial. Además, en por lo menos tres ocasiones Piaget hace referencias específicas al tema de la curiosidad. Es el caso, por un lado, de su artículo "Le jeu et l'hygiène mentale de l'enfance" [El juego y la salud mental de la infancia], donde presenta la clasificación propuesta por el psicólogo alemán Karl Groos, considerando como "juegos generales, la curiosidad, los juegos de imitación, de destrucción o de construcción, etc., que testimonian un ejercicio de inteligencia o de experimentación" (Piaget, 1943, p. 164).

Por otro lado, las investigaciones sobre curiosidad y conducta exploratoria desarrolladas por Daniel Berlyne llevan a Piaget a publicar un artículo en la revista *Études d'épistemologie génétique* [Estudios de epistemología genética], ilustrando anecdóticamente el problema:

> Se trata primero de defender Berlyne de alguna eventual crítica. Uno de sus oyentes, en el simposio de junio de 1959, con ingenio y un toque de malicia, contó que la reducción de Piaget a [Clark] Hull le recordaba un diálogo entre una madre y su niñito, mientras este, en presencia de un pequeño gato gris, tranquilamente, decía: "Este es un gran perro marrón. – No, es un pequeño gato gris. – No, es un gran perro marrón. – Pero, ves que tiene bigotes como un gato, es chiquito y de color gris. Sí, pero yo le corto los bigotes, le doy unas largas piernas, le hago que le crezca el pelo y lo pinto de marrón: ¡entonces es un gran perro marrón!" (Piaget, 1960, pp. 105-106).

Lo que hay por detrás de esa anécdota sencilla es, de hecho, la "concepción operatoria de la inteligencia" desarrollada por Piaget, afirmando que "el mundo exterior no es 'dado' con estructuras totalmente acabadas, y que el objeto, aunque existiendo independientemente del sujeto, no es más que un límite", sostiene el psicólogo, "al cual tienden las aproximaciones del sujeto, que busca interpretarlo por etapas de objetividad creciente" (p. 107). Además, sobre el hecho de que el conductista Berlyne reconozca la importancia de los procesos internos en el aprendizaje, Piaget llama la atención para "un proceso de equilibración gradual" relacionado a la curiosidad. Reconociendo que Berlyne tiene razón al insistir "sobre el rol de la motivación", Piaget observa, sin embargo, que lo que él [Berlyne] atribuye al psicólogo estadounidense Robert Woodworth como tesis producida en 1938, ya estaba "en el centro de la doctrina de Claparède desde el primer cuarto de este siglo [20]". Enseguida Piaget retoma textualmente la

cita del artículo "La psychologie de l'intélligence" [La psicología de la inteligencia], publicado por Claparède en 1917 en la revista *Scientia*:

> un organismo solo aprende si experimenta una necesidad, lo que se traduce por una "pregunta", el estímulo sólo excita si presenta un interés (definido como la relación entre el estímulo y las necesidades del sujeto), y la respuesta al estímulo satisface sólo si se trata de una "respuesta" a la pregunta misma (p. 117).

Queda claro que Piaget no solamente acepta la visión de Claparède, sino que agrega todavía la observación de que "no se puede separar en cualquier nivel los dos aspectos cognitivos y afectivos de las reacciones", insistiendo que tanto "el desequilibrio vinculado a las necesidades o a las preguntas", como "las reequilibraciones ligadas a la satisfacción o a las respuestas, siempre testimonian las modificaciones en la estructuración de los sistemas cognitivos, así como en las modificaciones motivacionales" (p. 117).

Lo más notable de las aportaciones de Piaget, sin embargo, no está en la novedad de su "método clínico" – como él lo llamaba – ni en los hallazgos de sus investigaciones en el marco de una psicología experimental, sino más bien en su constante involucramiento en las ciencias de la educación. Además de ser, durante los años veinte, el director del Instituto Jean Jacques Rousseau, – que tenía como divisa *Discat a puero magister* [Aprenda el maestro del niño], funcionando a la vez como escuela y centro de investigación, – Piaget publicó diversos trabajos vinculando la psicología a la pedagogía. En su artículo "Les méthodes nouvelles – leurs bases psychologiques" [Los nuevos métodos – sus bases psicológicas], por ejemplo, él traza una perspectiva histórica de la génesis de esos métodos, mostrando la influencia de las ideas psicológicas en "la utilización de los trabajos manuales y la investigación práctica, como complementos indispensables de la enseñanza teórica" (Piaget, 1939, p. 216). Para ilustrar ese proceso de transición hacia la llamada "escuela activa", Piaget informa que:

> El pasaje se dio principalmente con [Georg] Kerschensteiner, cuando en 1895, como joven maestro en ciencias, él se dedicó a la reflexión pedagógica para reorganizar las escuelas de Múnich. Usando el conjunto de obras de la psicología alemana y sobre todo de la psicología infantil (él mismo publicó, en 1906, los resultados de un amplio estudio sobre el dibujo, que había llevado a cabo personalmente junto a miles de niños en edad escolar de Baviera), él llegó a su idea central: la escuela tiene como objetivo desarrollar la espontaneidad del alumno (p. 217).

Aunque la información de Piaget sobre el trabajo y las ideas de ese teórico y reformador de la educación en Alemania (Georg Kerschensteiner, 2016) resulte importante por su coincidencia con una de las principales ideas de Moreno, en ninguna de las obras consultadas del psiquiatra hay cualquier referencia al investigador alemán. Por otro lado, años después, inaugurando la colección "Derechos del Hombre" de la UNESCO, Piaget publica *Le Droit à l'Éducation dans le Monde Actuel* [El derecho a la educación en el mundo actual], libro en el cual insiste en el argumento de que "conquistar uno mismo cierto saber a través de investigaciones libres y gracias a un esfuerzo espontáneo lo llevará a retenerlo más", agregando que "eso permitirá sobre todo al estudiante adquirir un método que le servirá durante toda la vida, y que expandirá sin cesar su curiosidad, sin riesgo de agotarla" (Piaget, 1949, pp. 32-33).

En otro artículo sobre la educación artística y la psicología del niño, Piaget vuelve a identificar "el fenómeno general que desafortunadamente caracteriza tantos sistemas tradicionales de educación o enseñanza", observando que:

> Desde un punto de vista intelectual, la escuela impone con demasiada frecuencia conocimientos acabados en lugar de fomentar la investigación, pero eso poco se nota porque, cuando el alumno simplemente repite lo que le han enseñado, parece demostrar un rendimiento positivo, sin que se

> sospeche de lo que fue sofocado, como actividades espontáneas o curiosidades fecundas. (Piaget, 1954, p. 23).

Además, al realizar detenidamente un "examen de los nuevos métodos", tanto los "fundados sobre los mecanismos individuales del pensamiento" como los "fundados sobre la vida social del niño", el psicólogo suizo subraya la importancia de los trabajos en grupos, ponderando también que no se trata solamente de que haya cooperación "entre los individuos", sino "entre los equipos", y que "ese intercambio continuo en la diferenciación es un fermento permanente de la curiosidad y del esfuerzo, al mismo tiempo que un factor de conocimientos generales" (Piaget, 1939, p. 11).

***

Al trazar una breve perspectiva histórica de "la actitud hacia los animales y su psicología", Wojciech Pisula identifica la tendencia de abordarla oscilando entre dos extremos. En su libro *Curiosity and Information Seeking in Animal and Human Behavior* [La curiosidad y la búsqueda de información en el comportamiento animal y humano], el profesor de psicología comparada de la Academia Polaca de Ciencias considera que, mientras Aristóteles positivamente interpretaba "la estructura del mundo natural en términos de búsqueda de la perfección", Platón más bien enfatizaba "el abismo entre el mundo humano y el animal". Observando que las tendencias opuestas se arrastraron por siglos, Pisula menciona por un lado el ejemplo de San Francisco de Asís "y su amor por los animales" y, por otro, la posición de René Descartes, según el cual "el alma presente en el ser humano está ausente en los animales". Para Pisula, es la influencia de la filosofía de Descartes – mirando a los animales como máquinas, sin alma y "tampoco sin experimentar las sensaciones psicológicas más básicas, incluido el dolor" – lo que explica, en el siglo 18, juntamente con la fascinación por las máquinas y sus mecanismos internos, prácticas como las vivisecciones en vivo, "realizadas con el fin de demostrar el funcionamiento de los 'mecanismos' animales" (Pisula, 2009, p. 8).

Pisula considera que el cambio de status quo se debe al naturalista inglés Charles Darwin y su teoría de la evolución, "cuyo impacto fue revolucionario", ya que mostró no haber ninguna "sima separando los reinos animales y humanos, sino una distancia escalable, mayor o menor dependiendo de la especie". Con eso, argumenta, si antes se podía hacer "un análisis comparativo del desarrollo filogenético del corazón o del esqueleto" entre ambos reinos, a partir de entonces "era igualmente razonable comparar el comportamiento y, en consecuencia, la psicología". Además, informa Pisula, fue Darwin el autor de "la primera monografía moderna en psicología comparada (entonces conocida como zoopsicología" (p. 8).

Efectivamente, en 1872 sale en Londres *The Expression of the Emotions in Man and Animals* [La expresión de las emociones en el hombre y en los animales], donde Darwin expone lo que él considera "los principios generales" y los medios de expresión en varias especies. En su libro el naturalista describe desde expresiones "de un vivo dolor, del furor, de la alegría, del terror" hasta manifestaciones de sorpresa y gran alegría en distintas especies, incluyendo "estados excitantes y deprimentes de la mente" en los seres humanos (Darwin, 1872, pp. 66-82). Aunque utilice con frecuencia expresiones que reflejan su propia curiosidad ("pruebas curiosas", "un hecho curioso", Darwin no llega a analizar específicamente la curiosidad como fenómeno.

Pisula llama la atención para el hecho de que la relación entre exploración, juego y conducta sea referida por varios etólogos como inteligente, observando que "curiosidad, juego e inteligencia juntos forman una tríada inseparable en la evolución de los vertebrados" (Pisula, 2009, p. 13). Aun reconociendo ser difícil categorizar exploración y juego, el investigador polaco considera tratarse de "dos procesos cognitivos y actividades sociales" semejantes pero

distintos, de importancia clave del punto de vista evolutivo. Pisula identifica por un lado "la multiplicidad de conductas locomotrices", la activación de ambos "provocada por una gran variedad de estímulos, el inicio "en respuesta a una falta de estímulos (aburrimiento)", y la facilidad con la cual ambos se interrumpen por estímulos externos. Según él, estudios de 2006 confirman la observación hecha en 1945 por Gustav Bally, psiquiatra suizo, de que "la exploración y el juego emergen en un 'campo desprovisto de tensión'" (pp. 57-59).

Por otro lado, Pisula retoma la definición propuesta en 2001 por los investigadores Marek Spinka, Ruth Newberry y Marc Bekoff, que ven el juego como "un entrenamiento para un evento social o físico inesperado". Ya el comportamiento exploratorio es relacionado con "la recolección de informaciones sobre el medio ambiente", cuya utilidad puede aparecer más tarde, "cuando, por ejemplo, el animal se enfrenta a nuevas circunstancias, tales como la aparición de un depredador en el territorio previamente explorado". Pisula comenta que se trata de un concepto presentado inicialmente por Konrad Lorenz [zoólogo y etólogo austríaco, premio Nobel de fisiología/medicina] en 1982 y confirmado experimentalmente por el psicólogo estadounidense Michael Renner en 1988. Al comparar la conducta de ratones previamente familiarizados con un ambiente de laboratorio, con otros que ahí entraban por primera vez, Renner observó que, con la introducción de un muñeco de predador en el ambiente, los primeros "huían rápidamente a los escondrijos disponibles", mientras que los novatos "demostraban congelamiento". Para Pisula, aparentemente el elemento común tanto en el juego como en la conducta exploratoria es "el mecanismo de reducción de la incertidumbre", cuyo rol central "en la regulación del comportamiento" fue presentada "de manera convincente" por el investigador británico Ian Inglis en 2000.

Además de reportar experimentos hechos por él mismo y otros colegas ["Pisula, Gonzalez Szwacka y Rojek, 2003"] demostrando "una correlación positiva entre la frecuencia de juego en ratas jóvenes y la intensidad de la exploración en animales maduros", Pisula afirma que "la relación entre exploración, juego y desarrollo cognitivo parece bastante obvia". Según él, "animales psicológicamente sofisticados son curiosos acerca de su mundo durante toda su vida útil y tienden a jugar mucho, incluso en la edad adulta" (p. 60).

Por último, vale la pena resaltar el análisis crítico que hace el psicólogo polaco a un punto fundamental en las investigaciones sobre la curiosidad. Pisula cuestiona la lógica de la neofobia y de la neofilia como "los extremos opuestos de la misma dimensión/proceso". Empezando por la observación hecha por el precursor estadounidense Herbert Jennings sobre las "dos formas básicas de responder a estímulos externos: la positiva, que implica acercamiento, y la negativa (retirada)", Pisula informa que "el aspecto amenazador de la novedad (neofobia)" fue enfatizado sobre todo por el zoólogo británico Samuel Barnett, mientras que Berlyne "puso su énfasis en la búsqueda de la novedad". Según él, basado en sus propios experimentos en laboratorio, "si el nivel de estrés es controlado y la tensión emocional del animal se mantiene baja, su reacción a la novedad es siempre positiva".

En ese sentido, sostiene Pisula, citando los experimentos de dos psicólogos estadounidenses, ya está comprobado que "la experiencia de estrés emocional (Rosellini y Widman, 1989) inhibe la búsqueda de la novedad" (pp. 70-71). Para él, lo que genera estrés "no resulta de la novedad en sí, sino de sus otras propiedades, por ejemplo, la intensidad de la estimulación" (p. 75). Y concluye comentando haber buenas razones para afirmar que "los síntomas de la aversión a nuevos estímulos son el resultado de la experiencia individual y reflejan la adaptación de una determinada especie a la presión depredadora" (p. 76). O sea, lo que contribuye para inhibir la curiosidad es una experiencia anterior que puede generar una posible aversión a la novedad.

Este último término, sea dicho de paso, es elemento clave en la definición que da Moreno al concepto de espontaneidad, como ya hemos visto, y volveremos a discutir más adelante.

***

Lo más sorprendente en el último libro producido por Todd Kashdan sobre el tema no es tanto su contenido, sino más bien la capacidad del psicólogo estadounidense en traducir para el gran público los hallazgos más recientes de la psicología clínica, la psicología positiva, la psicología social y las llamadas neurociencias, incluyendo la afectiva y la cognitiva. Basado en una profusión de artículos, informes, libros, documentales, programas de televisión y otros materiales (2010, pp. 286-326), Kashdan expone – en su *Curious? Discover the Missing Ingredient of a Fulfilling Life* [¿Curioso? Descubre el ingrediente que falta para una vida plena] – un conjunto de argumentos que van a contrapelo de lo que piensa "la vasta mayoría de nosotros" (p. 1).

El profesor de la George Mason University empieza refiriéndose a una encuesta hecha con "más de 10.000 personas de 48 países" y publicada por la revista *Perspectives on Psychological Science*. Para ellas, "la felicidad era vista como algo más importante que el éxito, la inteligencia, el conocimiento, la madurez, la sabiduría, las relaciones, la riqueza y el significado en la vida". Aun reconociendo la importancia de ese sentimiento "para crear una vida plena", Kashdan pondera que, al focalizar en él, "perdemos la complejidad de ser humanos". Su argumento es el de que, cuando se reconoce que, para una vida plena, hay algo más que "ser feliz", la pregunta en torno de la cual gira su libro es: "¿Cuál es el ingrediente central para crear una vida plena? La respuesta es: la curiosidad" (p. 2). Y prosigue:

> La curiosidad está cableada en el cerebro, y su función específica es instarnos a explorar, descubrir y crecer. Es el motor de nuestro yo en evolución. Sin curiosidad, no somos capaces de mantener nuestra atención, evitamos riesgos, abortamos tareas desafiantes, ponemos en peligro nuestro desarrollo intelectual, no somos capaces de lograr competencias y fortalezas, limitamos nuestra habilidad para formar relaciones con otras personas, y, esencialmente, nos estancamos (p. 6).

Para que su discurso no se confunda con el de los llamados libros de autoayuda, el psicólogo expone lo que la ciencia del cerebro aporta sobre "el origen de nuestra naturaleza curiosa", empezando por el "más comúnmente discutido e incomprendido elemento químico en el cerebro, que está relacionado con la felicidad – la dopamina", definida como "un neurotransmisor que transporta la información de una terminación nerviosa a otra en el cerebro, preparando nuestro cuerpo para la acción" (p. 49). Después de explicar que el "centro de placer" del cerebro es "el núcleo accumbens, que es parte del estrato ventral, lo cual tiene raíces evolutivas tempranas en la primitiva parte reptiliana de nuestro cerebro", Kashdan comenta que la tecnología moderna ya permite a los investigadores el mapeo de regiones activas del cerebro "mientras la gente está pensando, tomando decisiones, y planeando conductas". A partir de ahí, observa, escaneos del cerebro hechos en voluntarios – consumiendo "comidas y bebidas sabrosas", viendo videos eróticos o juegos de video "con la oportunidad de ganar dinero y premios" – registran que "el estrato y la dopamina son estimulados". O sea, "cuando nos sentimos bien, nuestro sistema neural es inundado por la dopamina". Concluyendo: hay consenso de que la dopamina prepara el cuerpo "para apoderarse de recompensas y, a su vez, sentimos placer, sonreímos y estamos felices" (p. 50). ¿Caso cerrado?

Todavía no, contesta Todd Kashdan, observando que, "en un estudio tras otro", científicos descubrieron que "el estrato era un infierno de actividad cuando la gente no sabía lo que iba a suceder o si esperaba algo gratificante", o sea, que "antes que la gente explore, con la esperanza de ser recompensado, el estrato se ilumina" (p. 52). Para él, se trata de una noticia importante:

“Cuando reconocemos algo como novedoso, incierto y desafiante, y empujamos más allá de los límites de lo que sabemos, la dopamina se produce a una velocidad mayor” (p. 53).

Sin embargo, informa Kashdan, “no está claro si los circuitos de dopamina por sí solos explican el aprendizaje y el crecimiento que se producen después de que experimentamos y abrazamos lo nuevo”. Según el psicólogo, parece que “requieren alguna ayuda del hipocampo” (p. 55), es decir, la parte del lóbulo temporal del cerebro que él presenta como “la ubicación principal para la transferencia de la información novedosa y de experiencias en la memoria a largo plazo” (p. 56), considerada como crucial para la creación de nuevos recuerdos. Además, afirma ese precursor de la psicología positiva, refiriéndose a datos publicados en las revistas *Neuron* y *Neuroimage,* “hay trabajos recientes que muestran que el hipocampo es esencial para imaginar escenarios detallados de lo que podría suceder a nosotros en el futuro”, o sea, una especie de espacio psicodramático mental. Siempre según Kashdan, “semillas de creatividad y de imaginación se siembran en esta pequeña región del cerebro” (p. 56).

***

Preguntado por el educador brasileño Carlos Torres sobre “la herencia de Paulo Freire para nosotros, educadores latinoamericanos y de otras partes del mundo” poco antes de dejar el puesto de secretario de educación del municipio de São Paulo en mayo de 1991, Freire contestó:

> Pienso que cuando ya no esté en este mundo se podrá decir: Paulo Freire fue un hombre que amó. Él no podía comprender la vida y la existencia humana sin amor y sin la búsqueda del conocimiento. Paulo Freire vivió, amó e intentó saber. Por eso mismo, fue un ser constantemente curioso (Freire, 2007, pp. 164-165).

Es con esa referencia que la pedagoga brasileña Ana Lúcia Souza de Freitas introduce la entrada de la expresión “curiosidad epistemológica” en el ya mencionado diccionario que reúne 243 entradas con los temas considerados importantes en los trabajos de Freire. Según Freitas, la curiosidad es “un tema recurrente” en la obra del educador, “desde sus primeros escritos”, entendiendo que él la define como “necesidad ontológica que caracteriza el proceso de creación y recreación de la existencia humana” (Freitas, 2010, p. 107) . De hecho, quien vaya a consultar sus primeros trabajos producidos a partir de 1959 puede quedarse decepcionado. Aunque el término aparezca eventualmente, habrá que esperar hasta 1968, cuando Freire, entonces exiliado en Chile, publica su *Acción cultural para la libertad.* Es en ese texto que Freire observa:

> Quien estudia no debe perder ninguna oportunidad, en sus relaciones con los otros y con la realidad, para asumir una postura curiosa de quien pregunta, de quien indaga, de quien busca.
>
> El ejercicio de esa postura curiosa, propia del hombre, termina por metodizarla, de lo que resulta un aprovechamiento mejor de la curiosidad misma (Freire, 1968, y 1975, p. 48).

En los libros dialógicos ya mencionados en el capítulo anterior, por otro lado, fue la curiosidad tanto el motor que impulsó la creación de toda la serie como uno de los temas directamente discutidos por Freire y Guimarães. A partir de los dos primeros diálogos de *Partir da Infância*, por ejemplo, Freire presentó um pequeño texto escrito por él en el intervalo entre los dos encuentros, y que él leyó al inicio del tercer capítulo: “La disciplina intelectual del educando, que es esencial para su capacidad científica, gana un sentido real cuando se va constituyendo en esa relación curiosa entre él, educando, como sujeto que conoce y el objeto a ser conocido”. O sea, refuerza, es “en esa relación de curiosidad que se va haciendo la disciplina intelectual real”. Aunque, él no haya formulado en estos términos, lo que subyace en esa concepción es la idea de disciplina entendida ya no como un proceso impuesto desde hacia afuera sobre el sujeto,

sino más bien la sistematización de su propia curiosidad, en la relación con el objeto a ser conocido y con el educador.

Además, agrega Freire, llamando la atención para otro aspecto fundamental a ser llevado en cuenta tanto en la práctica como en la teoría del proceso educativo:

> Es necesario también aclarar, sin embargo, que esta búsqueda, esta curiosidad permanente no debe ser estimulada sólo a nivel individual, sino a nivel de grupo. Es decir: la invitación a la asunción de la curiosidad en la búsqueda de la lectura de lo real, de lo concreto, debe ser una invitación no sólo para el niñito A, el niñito B, sino al grupo de estudiantes, a los niños. Y que incluso aprendan también a crecer en la curiosidad entre ellos, y no sólo a desarrollar cada uno su curiosidad. Básicamente, el conocimiento es también social, a pesar de la dimensión individual que existe en esa curiosidad (Freire y Guimarães, 1982/2011, p. 72).

Más adelante, en ese mismo libro, Freire vuelve al rol de la curiosidad, afirmando que:

> ese no estar conformado con lo que se tiene y con lo que se sabe, ese salir de adentro de uno mismo, esa búsqueda impacientemente paciente, por lo tanto, metódica, bien comportada pero no acomodada; esa posición de quien va realmente quitando el velo de las cosas, es absolutamente indispensable para el sujeto que conoce y para el sujeto que quiere conocer, o que conoce lo que ya se conoce y quiere crear lo que todavía no se conoce (p. 103).

Poco después, en el libro dialógico hecho con Faundez en 1985, Freire retoma el tema con una crítica al "profesor autoritario' que, al limitar "la curiosidad y la expresividad del estudiante", "limita también las de él" (Freire y Faundez, 2013, p. 67), insistiendo "en la necesidad de estimular en forma permanente la curiosidad, el acto de preguntar, en lugar de reprimirlo" (p. 75), y agregando que llama a ese "fenómeno 'castración de la curiosidad'" (p. 69). No es sino a partir de los años noventa, sin embargo, que Freire empieza a utilizar el concepto de "curiosidad epistemológica". En *Cartas a Cristina – reflexiones sobre mi vida y mi trabajo*, libro inicialmente publicado en 1994, por ejemplo, después de afirmar que "mi curiosidad epistemológica estuvo constantemente pronta para actuar" (2008b, p. 117), Freire observa:

> "programados para aprender", y por lo tanto para enseñar y en consecuencia para conocer, mujeres y hombres se harán más auténticos cuanto más desarrollen la *curiosidad* que he venido llamando *epistemológica*. En cuanto que somos *epistemológicamente curiosos* es como conocemos, en el sentido de que producimos el conocimiento y no sólo lo *almacenamos mecánicamente* en la memoria (p. 132) [cursivas en el original].

***

En la mayoría absoluta de las obras consultadas sobre psicodrama, la ausencia casi total del término "curiosidad" ilustra bien la ínfima importancia acordada a ese fenómeno. Una de las notables excepciones es el libro editado por la psicodramatista estadounidense Marcia Karp y los psicoterapeutas británicos Paul Holmes y Kate Tauvon, *The Handbook of Psychodrama* [El manual de psicodrama]. En el capítulo sobre "el director, cognición en acción", Karp comenta que "durante años reflexioné sobre la pregunta '¿qué hace un buen director?', y que, en 1996, un grupo (Zerka Moreno, Marcia Karp, Poppy Sprague y Debora Smith) elaboró una "lista de cualidades para un buen director". Paciencia y curiosidad aparecen en el punto 12, después de coraje, energía emocional, ausencia de miedo, abordaje sin tabúes e imaginación, entre otras (Karp, Holmes y Tauvon, 1999, p. 155).

En ese mismo texto, Karp reproduce una discusión suya con la psicodramatista francesa Anne Schützenberger, que también había estudiado directamente con Moreno. Durante el diálogo, la

propia Karp observa que "una de las cosas que hacen un buen director es el involucramiento, la curiosidad, una especie de olfato por donde se encuentra la energía, de donde la energía está viniendo" (p. 161).

Otra excepción digna de nota es el artículo de la psicóloga clínica y psicodramatista turca Arşaluys Kayir "Trainee's anxiety to direct: supervision as a journey from anxiety to curiosity" [La ansiedad del aprendiz al dirigir: la supervisión como un camino de la ansiedad a la curiosidad]. La profesora de la Universidad de Estambul cuenta que, en los años ochenta, cuando la formación en psicodrama empezó en Turquía, "prácticamente no había otros métodos de formación en psicoterapia", así que "el psicodrama llamó la atención". Sin embargo, comenta, el hecho de que la formación se hiciera en grupos generó dificultades. En los grupos avanzados, los estudiantes tenían que dirigir frente a sus entrenadores y supervisores: "La ansiedad y el miedo de actuar eran mencionados informalmente, pero no expresados en el grupo de formación" y, como resultado, "casi la mitad de los alumnos del instituto de psicodrama detuvo su formación".

A partir de su experiencia como entrenadora y supervisora, Kayir propone técnicas que pueden ayudar a superar el problema y "transformar los sentimientos dominantes de ansiedad en autoconfianza y curiosidad en el supervisado" (Kayir, 2013, p. 151). Reconociendo que, desde Moreno, "varios autores han subrayado la importancia de desarrollar la espontaneidad, estimular la creatividad y el uso del humor", ella informa que investigó junto a 24 estudiantes ya formados en psicodrama y supervision sobre "la ansiedad en convertirse en líderes". Según varios de ellos, comenta Kayir, lo que provoca más ansiedad es "liderar en frente de su propio grupo de formación y ser supervisado al mismo tiempo, más que, a partir de la práctica privada, llevar un caso al grupo de supervision y trabajar con eso" (p. 153).

Afirmando que, cuando los estudiantes toman el rol de directores en el grupo de formación, "sentimientos de ansiedad y curiosidad suelen estar presentes al mismo tiempo", la psicóloga de Estambul insiste, por un lado, en la importancia del caldeamiento, "esencial para reducir la ansiedad" (p. 154) y, por otro, en el trabajo primero en pequeños grupos. Luego siguen los comentarios en el grupo mayor, agrega, comentando que "los directores están muy curiosos para oír los sentimientos del protagonista" (p. 155). Además del énfasis en que los comentarios del supervisor sean "constructivos y sinceros", Kayir considera que "el punto crítico es dar suficiente información de que ellos pueden hacerlo mejor, porque tienen ciertas capacidades", añadiendo: "Yo no me enojo durante la supervision, pero hago comentarios irónicos si una dirección problemática se repite" (p. 157).

Para Kayir, por un lado, el psicodrama "está lleno de sorpresas y experiencias cumbres; por lo tanto, por sí solo se trata de un 'método curioso'", y, por otro, "hay más posibilidades imprevisibles que las que se pueden planificar de antemano". Reconociendo que no es fácil para los supervisados "sentirse autoconfiados con tantos aspectos desconocidos en el papel de conductor", la profesora opina que "una buena cantidad de ansiedad en un grupo convierte la atención en curiosidad".

Retomando las definiciones de supervision formuladas por los psicodramatistas estadounidenses Renee Emunah y Adam Blatner – "apoyar, enseñar, compartir, orientar y poner la experiencia en funcionamiento", – Arşaluys Kayir concluye ser mejor "reunirse más a menudo para que haya más práctica de dirección, y dar más tiempo a los intercambios ["sharings"]", argumentando que "la ansiedad se reduce y el aprendizaje se vuelve mejor cuando se comparten dificultades comunes".

Aunque Kayir aporte más elementos para la reducción de la ansiedad que para el ejercicio de la curiosidad, es cierto que su artículo apunta en una dirección favorable a su desarrollo. Por otro lado, el hecho de que entre los 25 autores citados en su artículo Moreno aparezca solo una vez, con su clásico *Psychodrama*, volumen I, es un factor limitante para la comprensión de la ansiedad. Se trata de un fenómeno abordado por él en varios de sus escritos, incluyendo su obra maestra *Who Shall Survive?,* donde la ansiedad aparece como resultado de "la 'pérdida' de la espontaneidad' (1953, p. 42) y es discutida detalladamente en el tópico "Espontaneidad, ansiedad y el momento" (pp. 336-337).

En cuanto a la curiosidad, su estudio como un tercer factor asociado a la espontaneidad y a la creatividad amerita por si solo una tesis aparte. Después de definir "creatividad" como "la capacidad de hacer o de traer a la existencia algo nuevo, sea una nueva solución a un problema, un nuevo método o dispositivo, sea un nuevo objeto o forma artística", la *Britannica*, por ejemplo, describe las cualidades individuales de las personas creativas. Entre ellas la enciclopedia menciona la autonomía ("individuos creativos tienden a ser independientes e inconformistas en sus pensamientos y acciones"), y la introversión ("las personas creativas tienden a ser más reflexivas y dirigidas desde su interior". A esas dos primeras sigue "una tercera característica fundamental", que "combina la curiosidad y la búsqueda de problemas", o sea: "Los individuos creativos parecen tener una necesidad de buscar la novedad y la capacidad de plantear preguntas únicas" (creativity, 2016).

Basta retomar la definición dada por Moreno a la espontaneidad en su obra maestra – "el grado variable de respuesta adecuada a una situación de un grado variable de novedad" (1953, p. 722), para darse cuenta uno de la estrecha relación conceptual entre los fenómenos curiosidad-espontaneidad, establecida justamente por el concepto de "novedad'. A pesar de la definición algo distinta que Moreno ofrece en el volumen I de *Psicodrama* – "A esta respuesta de un individuo ante una situación nueva – y a la nueva respuesta a una situación vieja – la hemos llamado *espontaneidad*", agregando que "esta respuesta puede ser *más* o *menos* adecuada" (Moreno, 1961b, p. 89) [cursivas en el original] – el concepto de "novedad" permanece, lo que confirma el vínculo entre los procesos de curiosidad y de espontaneidad.

Sea dicho de paso, todavía en el plano conceptual, la dimensión psicológica del término "novedad" es bien aclarada por Jacob, cuando él observa que "la novedad no existe en sí misma, ella depende directamente del estado de los conocimientos del que percibe" (Jacob, 2002, p. 34). Relativamente a las dificultades para su definición, Berlyne por su lado observa que "novedad parece ser el más sencillo y el concepto menos técnico de los cuatro" – siendo los otros tres: la incertidumbre, el conflicto y la complejidad – pero "cuando nos preguntamos qué es exactamente lo que significa decir que un patrón de estímulo es novedoso y cuan novedoso es, nos enfrentamos a toda una sucesión de trampas y dilemas" (Berlyne, 1961, p. 18).

Sea como fuere, en el plano práctico, parece ser largo el espectro de situaciones en las cuales la curiosidad juega un rol indispensable para el método psicodramático. Aun antes del inicio del proceso, es evidente la influencia que puede tener ese tercer factor en la exploración física del espacio y en la observación de un conjunto de elementos que van a componer el evento. En la etapa del caldeamiento, una vez definido quien será el protagonista, la curiosidad del director al entrevistarlo es crucial para que el caldeamiento específico conduzca al montaje del escenario y la dramatización propiamente dicha. Durante esta segunda etapa, una vez más, serán los niveles de curiosidad de los participantes que condicionarán probablemente el curso del proceso, sobre todo en lo que toca a las preguntas que hará el director y que lo guiarán para proponer lo que sigue. Lo mismo se puede decir de la etapa de procesamiento, cuando las

preguntas de los estudiantes, por ejemplo, podrán lograr mayores aclaraciones por parte de los formadores, y vice versa.

Como se trata de un proceso que implica, como se ha visto, a la vez componentes de aprendizaje y de terapia, también parece claro que será en función de los niveles de curiosidad presentes en el *aquí y ahora* que lograrán los participantes avanzar en la comprensión, tanto en extensión como en profundidad, de aquello que sienten, piensan y actúan, cualquier que sea el rol que ocupen durante el evento (director, protagonista, yo auxiliar o solo miembro del público). No menos importante es la regulación de tales niveles, ya que hay momentos en los cuales el ejercicio cognitivo de la curiosidad necesita ser reducido a un mínimo para que las emociones puedan ser vividas sin mayores interrupciones. Un ejemplo típico es la etapa del intercambio, en la cual se trata de compartir experiencias sentidas y vividas, sin análisis o cuestiones de tipo intelectual.

Por último, cabe entender de cerca la dinámica del fenómeno como lo describe Todd Kashdan:

> La curiosidad trata de reconocer y cosechar las recompensas por abrazar lo incierto, lo desconocido y lo nuevo. Hay una línea narrativa simple de como la curiosidad es el motor del crecimiento.
>
> Al ser curiosos exploramos. Al explorar, descubrimos. Cuando esto es satisfactorio, es más probable que lo repitamos. Repitiendo, desarrollamos competencia y maestría. Con el desarrollo de la competencia y la maestría, nuestro conocimiento y habilidad crecen. A medida que nuestro conocimiento y habilidad crecen, nos estiramos y ampliamos lo que somos y lo qué es nuestra vida. Al tratar con la novedad, nos volvemos más experimentados e inteligentes, e infundimos nuestras vidas con significado (Kashdan, 2010, p. 21).

A propósito, el propio Kashdan va a buscar en Albert Einstein – uno de los más frecuentes autores referidos en citas sobre la curiosidad – el ejemplo más apropiado para ese fenómeno extraído de la experiencia personal del físico: “Al buscar por una aguja en un pajar, otras personas se detienen cuando encuentran la aguja. Yo busco a ver que otras agujas podrían estar en el pajar” (p. 14). Kashdan no la menciona, pero hay por lo menos una citación más hecha por Einstein que suenan pertinente cuando relacionada a Moreno: “Yo no tengo ningún talento especial; solo soy apasionadamente curioso” (Calaprice, 2011, p. 20).

En síntesis, ahí va la poética definición sugerida por el entonces J. Levy, en el primer poema homónimo de su opúsculo *Invitación a un encuentro*, publicado en 1914: “Una respuesta produce cien preguntas.” (Levy, 2014, p. 7).

Conclusiones y recomendaciones:
Actuar, aprender y cambiar actuando

En las "Conclusiones" de su libro *Como se hace una tesis – Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura* (1999), el crítico literario italiano Umberto Eco comenta:

> Por lo general, mientras se trabaja en una tesis sólo se piensa en el momento de acabar: se sueña con las vacaciones subsiguientes. Pero si el trabajo ha sido bien hecho, el fenómeno normal es que, tras la tesis, surja un gran frenesí de trabajo. Se quiere profundizar en todos los puntos que han sido dejados de lado, se quiere seguir las ideas acudidas a la mente pero que tuvieron que ser apartadas, se quiere leer otros libros, escribir ensayos. Y esto es señal de que la tesis ha activado el metabolismo intelectual, que ha sido una experiencia positiva. Es signo de que ya sois víctima de una compulsión a investigar, un poco a la manera de Charles Chaplin en *Tiempos Modernos*, que seguía limando tornillos después del trabajo, tendréis que hacer un esfuerzo para frenar (p. 266) [cursivas en el original].

Además de su tácita alusión al fenómeno de la curiosidad, el ex profesor de la Universidad de Boloña observa también que "lo importante es hacer las cosas *con gusto*". Por eso, "si habéis escogido un tema que os interesa, si habéis decidido dedicar verdaderamente a la tesis el período que os hayáis prefijado", agrega, "os daréis cuenta de que la tesis puede vivirse como un juego, como una apuesta, como una búsqueda del tesoro" (pp. 225-226). Y sin avanzar ningún comentario de tipo técnico que pueda ser útil en esa etapa final, Eco se limita a sugerir, siempre con buen humor, que "*la tesis es como un cerdo*" (p. 265), o sea: "una tesis bien hecha es un producto en que todo tiene provecho" (p. 266) [cursivas en el original].

Por su lado, el profesor español Ramón Soriano, autor de *Cómo se escribe una tesis – guía práctica para estudiantes e investigadores* (2008), aun reconociendo que "si examinas algunas tesis verás que hay conclusiones para todos los gustos", recomienda que estas reúnan "las siguientes características: a) pertinencia con el trabajo realizado; b) ordenación lógica, y c) claridad y concisión expositiva". Para el catedrático de la universidad sevillana Pablo de Olavide, "no deben aportar algo nuevo no anticipado en los capítulos anteriores, puesto que son *conclusiones* de una investigación ya acabada", ponderando sin embargo que sí, "pueden avanzar futuras investigaciones y esbozar los cauces a seguir e incluso anticipar posibles resultados de estos trabajos futuros" (p. 114).

Complementando las sugerencias técnicas, los investigadores argentinos Luis Aguirre, Gisela Müller y Delia Ejarque, autores del capítulo "Escribir la conclusión de la tesis", incluido al final del libro *Escribir una tesis – Manual de Estrategias de producción* (2012), afirman que "las funciones de la conclusión son básicamente dos", a saber:

> 1) ordenar y sintetizar la información, mediante una argumentación convincente, de modo que el lector pueda discernir claramente qué se investigó, a partir de qué hipótesis de trabajo y como el investigador resolvió los problemas planteados; 2) reconocer y recomendar nuevas líneas de trabajo para ahondar sobre el tema abordado y continuar la investigación en los aspectos que han quedado sin tratar o sean susceptibles de mayor profundización (p. 196).

Antes de retomar los objetivos y cuestiones principales enunciados en la Introducción (pp. 4-8) de este trabajo, sin embargo, vale la pena formular primero las siguientes conclusiones específicas, ordenadas según el desarrollo de los capítulos de la tesis:

1. La motivación principal de Moreno para la creación del psicodrama fue de origen religioso, según lo que pudo ser demostrado sobre todo en los capítulos 1, 4, 6, 8, 9, 10 y 12, a partir de hechos apuntados y de textos escritos por él mismo y por otros autores que lo han estudiado. La presencia constante de componentes religiosos en la base de

su filosofía y de sus contribuciones – que va a explicar la dimensión cósmica de sus ideas – corresponde a una opción existencial asumida por Jacob Levy Moreno, la cual amerita la misma atención científica que la prestada a otros autores con opciones distintas de vida y de pensamiento.

2. El concepto de "verdad psicodramática" defendido por Moreno como diferente de la llamada "realidad objetiva", que aparece por primera vez en la versión que él mismo crea sobre el lugar y la fecha de su nacimiento (capítulo 1, p. 8), sigue el camino definido por él, de que el psicodrama de su vida "precedió al psicodrama como método". Ese concepto, retomado posteriormente como "realidad suplementaria", "un mundo de su propia creación" (anexo 2, p. 264), o sea, un producto de la persona frente a una realidad que no le conviene, consiste en un proceso imaginativo que constituye la base misma del fenómeno psicológico de "la psique en acción" (Moreno, 1961b, p. 35), es decir, de un "psicodrama" en su significado primario.

3. No hay duda de que el alemán Richard von Meerheimb fue el primero a utilizar el psicodrama como fenómeno literario y psicológico, con su libro "Psicodramas – material para la interpretación retórico-declamatoria", publicado en 1888 (capítulo 2), o sea, un año antes del nacimiento de Moreno. Sus propuestas son un ejemplo histórico evidente de aplicación institucionalizada de ese fenómeno, por lo menos en la Alemania del siglo XIX, con la creación de una sociedad literaria de psicodrama en Bremen. Por otro lado, el hecho de que el poeta austro-germano Rainer María Rilke haya compuesto dos psicodramas en su juventud, al ser asociado a la declaración autobiográfica de la actriz Elisabeth Bergner, de que su joven tutor la hacía aprender poemas de ese poeta, entre otros (capítulo 5, p. 45), es un indicio de que Moreno puede haber conocido los textos psicodramáticos del escritor, aunque nunca lo haya mencionado. Comparada a la de Moreno, sin embargo, la creación de Meerheimb está limitada por el carácter literario de textos previamente elaborados, y por el hecho de que la declamación se hacía frente a oyentes que no actuaban ni participaban concretamente del proceso creativo de las escenas, ni tampoco de su dramatización.

4. El trabajo del joven Jacob Levy como tutor, sus actividades y juegos de roles con niños en Europa (capítulo 5), y posteriormente las acciones de Moreno ya en sus primeros años, en los Estados Unidos (capítulo 12), confirman sus experiencias fuera del marco estrictamente terapéutico, a través de escenas fundantes tanto para el psicodrama como para la sociometría. Son también evidentes, desde el principio, sus intenciones de promover cambios psicosociales: "Yo quería darles a los niños la capacidad de luchar contra los estereotipos sociales, contra los robots, a favor de la espontaneidad y de la creatividad" (Moreno, 1974, capítulo 2, p. 23).

5. La influencia jasídica en sus creaciones queda patente tanto a partir de sus experiencias en Viena con la "Casa del Encuentro", como por su persistente énfasis en la alegría y la risa (capítulo 6), definitivamente confirmada por su epitafio "El hombre que trajo la alegría y la risa a la psiquiatría. J.L.M.", inscrito en su tumba en la ciudad de Viena, en respuesta a una solicitud suya (Moreno, Z., 2012, p. 24). En la misma línea, la influencia de su amigo Chaim Kellmer también se hace sentir tanto en su preferencia por el anonimato durante el período europeo, cuanto por elementos explícitos de su filosofía. Como ejemplos están su idea de que "el ayudar es una parte del ser" y su afirmación de que uno de los principios básicos del "grupo del encuentro" era "mantener el flujo constante de ayudar a otros en el contexto de la vida misma, encontrando a la gente en

sus hogares, en las calles del barrio o en las aceras de la parte más lejana de la ciudad" (Moreno, 1952-1953, p. 3).

6. En toda la documentación de Moreno que ha sido consultada, es Freud el autor de su tiempo que más atención ha recibido por parte de él. Tampoco es difícil constatar el sentido crítico de oposición del padre del psicodrama hacia el padre del psicoanálisis. Todo un capítulo (el 7) ha sido dedicado al estudio de las divergencias filosóficas y conceptuales que Moreno y otros autores han identificado entre los dos: según Jennings, por ejemplo, es como "el agua y el fuego" (1931, p. 12), pero las referencias críticas aparecen a lo largo de toda la tesis. Según el propio Moreno, "estábamos mundos aparte" (1974, capítulo 5, p. 14). A pesar de todas las evidencias de sus posiciones, persistentemente contrarias al llamado sistema psicoanalítico, y de la autonomía que mostró mantener tanto conceptual como filosóficamente con relación a las ideas freudianas, lo más conclusivo parece ser la ya mencionada declaración inédita hecha por Moreno, en un archivo suyo sobre "Freud y el psicoanálisis": "Independientemente de los logros de los métodos, el objetivo común de todos los psicoterapeutas es mejorar la salud mental de la humanidad. La unidad entre ellos y el respeto mutuo es vital, con el debido respeto a las diferencias en la opinión científica" (Moreno, 1950s, p. 3).

7. Simultáneamente al desarrollo del psicodrama, como método que trata de temas personales de los individuos, queda clara también la construcción del sociodrama, como método propuesto para el tratamiento de las cuestiones colectivas, históricamente manifiestas a partir de las actividades de Moreno con los refugiados en la "Casa del encuentro" y con las prostitutas de Viena, culminando con el evento del 1.º de abril de 1921, considerado por él como la fecha de nacimiento del psicodrama (capítulos 2, 9 y 10). La selección de ese evento como un hito histórico es un ejemplo de la prioridad atribuida por él a los problemas sociales, ya que, utilizándose sus propios criterios, se trató más bien de un "sociopsicodrama, o, dicho más brevemente, un sociodrama" (Moreno, 1977a, p. 325 y 1977b, p. 159), todavía en una fase incipiente de su desarrollo. Aunque esa modalidad sociodramática haya recibido posteriormente mucho menos atención que la acordada al psicodrama, tanto en la literatura especializada como en la práctica profesional, ella constituye un componente tan fundamental para el sistema moreniano cuanto la modalidad psicodramática propiamente dicha (capítulo 16).

8. El rol de bufón asumido en 1921 por Moreno confirma su inscripción en una tradición europea multisecular, como queda demostrado en el capítulo 9 y en el anexo 1. Lo mismo puede ser afirmado con relación al concepto de *Stegreiftheater*, lo que corresponde a la opción, hecha por Moreno, de romper con la tradición del teatro de autor, – que se realiza invariablemente con un texto previamente preparado, a ser interpretado por los actores – prefiriendo el actuar a través de la improvisación [Stegreif en alemán], práctica históricamente desarrollada sobre todo por grupos populares (anexo 1). Aunque ese proceso implique manifestaciones que tienen como base el fenómeno de la espontaneidad, su estudio por parte de Moreno va a ocurrir de manera explícita solamente a partir del período estadounidense de su vida y obra (capítulo 10). De hecho, sus experiencias con el teatro en Viena y en Bad Vöslau constituyen propuestas radicales de cambio psicosocial que van a ser retomadas, desarrolladas y documentadas en los Estados Unidos.

9. Es a partir de sus "relaciones reales de trabajo con la gente" (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 32) y de sus actividades con el teatro de la improvisación – en el cual sus intenciones eran más bien experimentales y exploratorias – que Moreno llega al teatro terapéutico

(capítulo 10). También ahí, como lo muestra el anexo 2, su contribución se inscribe en una tradición de cura a través de la representación, que tiene sus raíces más longincuas por lo menos desde los griegos.

10. Su invento de una máquina reproductora de sonido, – compartido con el ingeniero austríaco Franz Lörnitzo, que les permite concretamente el traslado a los Estados Unidos, – revela la disposición creativa de Moreno hacia las innovaciones tecnológicas, ilustrada inicialmente con el intento fracasado de utilización de un aparato de rayos X en Bad Vöslau (capítulo 11). Es esa persistente disposición la que va a explicar su involucramiento constante con el cine, la radio y la television, además de su inequívoca posición favorable al uso de los medios de comunicación de masas para fines educativos y terapéuticos (capítulo 14 y anexo 3).

11. Las bases empíricas del trípode moreniano (psicoterapia de grupo, sociometría y psicodrama) se van construyendo a lo largo de los treinta y seis años de su periodo europeo, pero su desarrollo sistemático solo se concretiza en Estados Unidos, a partir de 1925, en las décadas de treinta-cuarenta; primero la psicoterapia de grupo (capítulo 13), luego la sociometría (14), y finalmente el psicodrama (15 y 16). Al final de ese último decenio, el psicodrama – que es lo que nos interesa más de cerca – ya se encuentra prácticamente desarrollado y en funcionamiento. Lo que ocurre a partir de ahí, por un lado, es sobre todo la diseminación del método tanto a nivel nacional como internacional, y, además, una secuencia considerable de experiencias de carácter científico con vistas a su validación (anexo 3). Por otro, como se trata de un sistema abierto, coherentemente con la visión filosófica de Moreno y la continua aplicación de los principios de creatividad y espontaneidad en sus experimentos, lo que se observa es una serie de modificaciones del método, ininterrumpida hasta el momento (anexo 4).

***

En cuanto a los cinco objetivos formulados en el plan de esta tesis y luego retomados en su introducción, tampoco hay dudas de que ellos hayan sido alcanzados, considerándose que:

- *Objetivo 1*. Tanto los capítulos dedicados al período europeo (del 1 al 11) como los centrados en la etapa estadounidense de la vida de Moreno (del 12 al 14 y el 16) han descrito y analizado los principales datos de los contextos históricos, políticos, económicos, sociales y culturales que componen los escenarios en los cuales el protagonista actuó. Específicamente, se trató primero de Rumania y del imperio austrohúngaro, de 1889 a 1918, luego de Austria a los Estados Unidos, desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la Segunda.

- *Objetivo 2*. Por los elementos documentales analizados detalladamente, incluyendo textos inéditos producidos por el propio Moreno tanto en alemán como en inglés, queda demostrada la concepción del método psicodramático fuera del marco terapéutico, a partir de las experiencias de juegos de roles y teatrales con niños antes de la Primera Guerra Mundial (capítulo 5) y las actividades realizadas con adultos a partir del *Stegreiftheater*, después de ese conflicto (capítulo 9). De hecho, el propio Moreno lo afirma: "El teatro psicodramático se origina en el teatro de la espontaneidad, que en su nacimiento no tenía nada que ver con la terapia" (Moreno, 1947, p. 99; Moreno, 1977, p. 165).

- *Objetivo 3*. El alcance del psicodrama más allá de sus objetivos terapéuticos, por otro lado, empezó a ser demostrado ya en el período europeo, o sea, en la etapa anterior a su inicio formal y su sistematización en los Estados Unidos. La amplitud del método es confirmada en diversos documentos firmados por Moreno y otros autores a partir de los años cuarenta (capítulo 17), siendo por él mismo reconocidas tres modalidades distintas de psicodrama: el exploratorio/experimental, el terapéutico, y el didáctico/educativo (anexo 5). De hecho, más recientemente, Zerka Moreno ha observado en sus memorias que el psicodrama "ahora se está aplicando en muchas culturas distintas de la nuestra", expresando su voluntad de que el método sea difundido "no solo como terapia, sino como un modo de vida, para hacer que todas las vidas humanas sean más significativas (Moreno, Z., 2012, pp. 783-784).

- *Objetivo 4*. La cosmovisión de Moreno aparece claramente sobre todo en los capítulos relativos a su período europeo (6, 8 y 10). Sin embargo, Moreno reconoce (capítulo 1) que su filosofía "ha sido totalmente mal entendida", agregando que eso no lo ha impedido de "seguir desarrollando técnicas mediante las cuales mi visión de lo que podría ser el mundo se estableció en los hechos". "Lo curioso es que estas técnicas, la sociometría, el psicodrama, la terapia de grupo, creadas para poner en práctica una filosofía subyacente de vida, han sido casi universalmente aceptadas", añade él en su autobiografía, "mientras que la filosofía subyacente ha sido relegada a los rincones oscuros de los estantes de las bibliotecas" (Moreno, 1974, capítulo 4, p. 12). En cuanto a la interdisciplinariedad del psicodrama, vale la pena recordar la iniciativa frecuentemente tomada por Moreno (capítulo 17) de reunir profesionales de distintas áreas, en un proceso de reflexión y discusión interdisciplinar de sus experiencias tanto sobre psicodrama como sociodrama, psicoterapia de grupo y sociometria, a lo largo de su carrera en los Estados Unidos.

- *Objetivo 5*. Como demostrado en el capítulo 17, las similitudes entre las contribuciones de Moreno y Paulo Freire en la promoción de los procesos de cambio psicosocial son mucho más evidentes que sus diferencias: además del "Yo y Tú" de Buber, del método socrático, y de la liberación de las personas como proceso aspirado por ambos, coincidencias en cuanto a la reciprocidad entre docente y discente en el área de educación, y el objetivo de lograr la autonomía, son todos puntos comunes tanto en la prática como en la teoría de Moreno y Freire, sin olvidar la reciprocidad entre terapeuta y paciente, en el caso del primero. La principal diferencia entre ellos parece situarse sobre todo en el campo político: mientras Freire toma posición como hombre de partido, Moreno prefiere mantenerse en un rol más equidistante, que le permitiera dirigir protagonistas de posiciones radicalmente opuestas, como negros y blancos en los Estados Unidos, además de oposiciones ideológicas entre socialistas y capitalistas.

***

Las tres cuestiones principales formuladas en el plan de tesis y retomadas en su introducción, por otro lado, tienen como respuestas los siguientes elementos:

- *Cuestión 1*. Aunque las posiciones de Moreno frente al psicoanálisis hayan sido persistentemente críticas a lo largo de su vida y obra – como lo muestra la conclusión específica de número 6, – lo que caracteriza en última instancia el método psicodramático no es su oposición al sistema psicoanalítico, sino su condición de

alteridad, cuyo concepto el filósofo italiano Nicola Abbagnano, en su *Diccionario de Filosofía*, así lo define:

> **Alteridad** (gr. *ἑτερότης*; lat. *alteritas, alietas*; ingl. *otherness*; franc. *alterité*; alem. *Anderheit; Anderssein*; ital. *alterità*). El ser otro, el colocarse o constituirse como otro. La A. es un concepto más restringido que el de diversidad y más amplio que el de diferencia. La diversidad puede ser, asimismo, puramente numérica, lo que no sucede con la A. (cf. Aristóteles, Met. [Metafísica], IV, 9, 1018 a 12). (Abbagnano, 1995, p. 42).

Además de la mención al filósofo griego, el ex profesor de historia de la filosofía de la Universidad de Turin menciona también al alemán Georg Hegel, que "se sirve del mismo concepto", según él, "para definir la naturaleza con respeto a la Idea, que es la totalidad racional de la realidad". Lo que subraya Abbagnano es que, en Hegel, la alteridad "acompaña al desarrollo total de la Idea, ya que es inherente al momento *negativo*, que es intrínseco a ese desarrollo". En ese sentido, el profesor italiano cita la referencia que hace Hegel en el párrafo 91 de su *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* [Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas], afirmando que la negación, "como un ser determinado y un algo, es un ser otro". Lo que Abbagnano no llega a mencionar, pero Hegel sí lo hace, es la referencia a otro filósofo preferido de Moreno, el holandés Baruch Spinoza, recordando su afirmación de que "el fundamento de toda determinación es la negación (como dice Spinoza, *Omnis determinatio est negatio*)" (Hegel, 1874, p. 147) [cursivas en el original].

Específicamente, se trata de reafirmar que, al negar reiteradamente su pertenencia a la escuela freudiana, lo que hizo Moreno – y que esta tesis ha buscado demostrar – fue construir otro sistema, con filosofía, conceptos, métodos y técnicas distintos, a ser estudiados y reconocidos como tal.

- *Cuestión 2*. En cuanto a los aspectos terapéuticos y pedagógicos del psicodrama como partes esenciales e inseparables, hay ejemplos claros que lo demuestran, como es el caso de la explicación dada por el propio Moreno, en el capítulo 15, a propósito de la técnica de interpolación de resistencias: "Gradualmente, de acuerdo con la necesidad del paciente, se construyen roles que él aprende a encarnar y situaciones a las que aprende a ajustarse" (Moreno, 1937a, p. 65). De hecho, el proceso solo puede tener efectos terapéuticos a partir del momento en el cual el participante se hace consciente – o sea, pasa a tomar conocimiento – de determinados elementos anteriormente desconocidos. El propio Moreno lo comenta (capítulo 15), al manifestarse sobre el fenómeno de la catarsis de integración, en su texto de 1949 sobre *The Spontaneity Theory of Learning* [La teoría de la espontaneidad del aprendizaje],. Para él, la catarsis mental se define "como un proceso que acompaña a todo tipo de aprendizaje, no sólo un hallazgo de la resolución de un conflicto, sino también de la comprensión de sí mismo, no sólo liberación y alivio, sino también equilibrio y paz". No se trata de una catarsis de abreacción, agrega, sino de "una *catarsis de integración*" (Moreno, 1949a), p. 7) [cursivas en el original]. Sin ella, sea dicho de paso, no hay ni aprendizaje ni terapia. En síntesis, se trata básicamente de actuar, aprender y cambiar algo en uno mismo o en la situación social correspondiente, actuando.

  A los aspectos terapéuticos y pedagógicos, además, hay que agregar los aspectos experimentales (o exploratorios) como partes esenciales e inseparables del método psicodramático (capítulos 15 a 17). Se trata de tener en cuenta que todo psicodrama contiene esas tres características, una o más de las cuales pasan a ser dominantes según el objetivo propuesto o el área de su aplicación. Si la intención es más bien hacer un experimento de tipo estético o un test científico, por ejemplo, será evidentemente un psicodrama experimental. Si el ámbito es el de la salud, tanto en la prevención como en

el diagnóstico, tratamiento o rehabilitación, la realización psicodramática será de tipo terapéutico. Tratándose de promover la enseñanza y el aprendizaje con fines de desarrollo, el psicodrama a ser practicado será el educativo, que podrá ser definido a su vez como didáctico, pedagógico o didáctico-pedagógico, según el énfasis sea dado en el enseñar (o sea, con foco en el docente), en el aprender (con foco en el estudiante), o en ambos.

- *Cuestión 3*. Luego de sintetizar la evolución histórica del fenómeno de la curiosidad, el capítulo sobre ese tema (18) muestra también su importancia creciente tanto para la psicología como para la pedagogía (de Piaget a Paulo Freire). Lo que también queda clara es la relación conceptual estrecha entre los dos factores enfatizados por Moreno – creatividad y espontaneidad – y la curiosidad, relación establecida por el concepto de novedad (p. 233). Aunque sean raras las referencias al fenómeno de la curiosidad en la literatura especializada sobre el método psicodramático, los argumentos sobre su rol como factor indispensable tienen en cuenta un largo espectro de situaciones concretas, desde la fase de caldeamiento, pasando por la dramatización, hasta el procesamiento, en las cuales "serán los niveles de curiosidad de los participantes que condicionarán probablemente el curso del proceso". Por otro lado, será también en función de los distintos niveles de curiosidad "presentes en el *aquí y ahora* que lograrán los participantes "avanzar en la comprensión, tanto en extensión como en profundidad, de aquello que sienten, piensan y actúan, cualquier que sea el rol que ocupen durante el evento" (p. 225).

  Constatada la falta de datos empíricos en la documentación actual disponible que permitan afirmaciones conclusivas, sin embargo, será conveniente que investigaciones futuras pongan a prueba la veracidad de tales hipótesis, y eso nos conduce de pronto al segmento siguiente.

***

Lo que el sociólogo argentino Carlos A. Sabino sostiene en su libro *Cómo hacer una tesis* (2010), es que "las **recomendaciones** no pueden hacerse totalmente en abstracto". Para el ex profesor de la Universidad Central de Venezuela, "si se entiende que las mismas implican una acción, se comprenderá que deben ser elaboradas teniendo en cuenta a quién van dirigidas, quienes son las personas, empresas o instituciones que pueden estar interesadas en conocerlas y eventualmente en aplicarlas" (p. 49). En ese aspecto, los investigadores argentinos Zulma Cataldi y Fernando Lage son más lacónicos: "Es deseable que la tesis deje abiertos nuevos interrogantes de investigación futuros. Estas líneas deberán ser descriptas brevemente". Eso es todo lo que sugieren los docentes de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, en su *Diseño y organización de tesis* (2004, p. 102).

En todo caso, empezando por las recomendaciones más concretas para futuras investigaciones, y teniendo en cuenta los hallazgos presentados en los 18 capítulos, es oportuno avanzar las sugerencias siguientes:

1. El fenómeno psicológico que caracteriza primariamente el psicodrama tal como ilustrado históricamente por Meerheimb, o sea, la construcción mental de escenas a partir de estímulos verbales o no verbales, parece no haber sido objeto de un estudio más detallado. Sería el caso de investigarlo más detenidamente.

2. Antes de llegar al psicodrama propiamente dicho, Moreno desarrolló una serie de ejercicios para lo que llamó de "entrenamiento de la espontaneidad", que ameritaría una investigación específica, con resultados que pueden enriquecer tanto la parte experimental (pruebas psicológicas, por ejemplo), como la terapéutica, así como el aprendizaje de nuevas habilidades para cualquier persona.

3. La relación entre psicodrama y sociodrama, y sobre todo el pasaje de temas privados a temas colectivos en una misma sesión o vice-versa, son temas que siguen desafiando la competencia de los que trabajan con esa metodología. Aunque Moreno haya formulado el concepto de "sociopsicodrama", la complejidad de su aplicación simultanea no ha sido todavía estudiada.

4. Entre los profesionales que practican el psicodrama, ya es reconocida la importancia de la sociometría – método científico desarrollado por él, que permite medir de las relaciones interpersonales –, pero las posibilidades varias de su utilización no han sido todavía bien investigadas (el dibujo y el uso de sociogramas para la concretización de los átomos sociales, por ejemplo).

Poniendo en práctica, por otro lado, el comentario de Sabino sobre la elaboración de recomendaciones "teniendo en cuenta a quién van dirigidas, quienes son las personas, empresas o instituciones que pueden estar interesadas en conocerlas y eventualmente en aplicarlas", vale la pena sugerir que:

1. Para las personas que se dedican a la formación y a la práctica del psicodrama y del sociodrama, el conocimiento tanto de su historia y su filosofía, como de los conceptos y técnicas desarrollados por Moreno, es imprescindible. No se trata evidentemente de seguir sus pasos de manera mecánica – lo que contradiría sus principios básicos de creatividad y espontaneidad, – sino de tener en cuenta sus hallazgos y razones, para lograr avances e innovaciones bien fundados.

2. En lo que concierne a la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, es fundamental que el creciente interés académico por ese tema, demostrado por la comisión de doctorado, conduzca al estudio de una carrera de especialización sobre psicodrama a nivel de posgrado en un futuro próximo. Los contenidos presentados en esta tesis seguramente muestran la extensión y complejidad del ámbito de una habilitación, que culminaría con la concesión de diplomas de psicodramatistas, al final de un período mínimo de cuatro cuadrimestres, por ejemplo.

3. En sintonía con los esfuerzos de esta institución pública del Estado argentino en promover la diversidad de orientaciones temáticas y ampliar los horizontes de la psicología, es importante que se estudie la inclusión curricular del método psicodramático a nivel de grado – empezando por su práctica regular, y no solamente eventual, como base para la enseñanza de su historia, teorías y modificaciones. Es importante que las próximas generaciones de psicólogos tengan acceso a experiencias práctico-teóricas (en ese orden) sobre psicodrama desde el inicio de su formación. Eso les permitirá decidir con más propiedad sobre su eventual especialización en un método que puede ser útil tanto en el marco terapéutico, como para el desarrollo psicosocial de las personas y grupos a quienes ellos logren servir.

Por último, vale recordar que lo que está en juego sobrepasa de lejos el ámbito universitario. El médico argentino Daniel Vigo, profesor del departamento de salud global y población de la

Universidad de Harvard, el británico Graham Thornicroft, del Instituto de Psiquiatría, Psicología y Neurociencia de Londres, y el estadounidense Rifat Atun, colega de Vigo en el mismo departamento, en un artículo publicado en febrero de 2016 por la revista *The Lancet Psychiatry*, afirman que "que la carga global de las enfermedades mentales está subestimada" en más de un tercio. Retomando la definición de salud mental dada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) – según la cual se trata de un estado de bienestar "en el cual el individuo es consciente de sus propias capacidades, puede afrontar las tensiones normales de la vida, puede trabajar de forma productiva y fructífera y es capaz de hacer una contribución a su comunidad", – ellos sostienen que "este estado, sin embargo, se interrumpe en una de cada tres personas - o más - durante sus vidas". Además, comentan, "la apatía inaceptable de los gobiernos y financiadores de la salud mundial debe ser superada para mitigar los costos humanos, sociales y económicos de las enfermedades mentales", ya que, hasta ahora, "ellos no han logrado priorizar el tratamiento y cuidado de las personas" (Vigo, D., Thornicroft, G. & Atun, R. (2016, p. 171).

En su sitio oficial de internet sobre los "10 datos sobre salud mental", por su vez, la OMS calcula que "aproximadamente el 20% de los niños y adolescentes del mundo tienen trastornos o problemas mentales", y que "cada año se suicidan más de 800 000 personas", informando también que "el suicidio es la segunda causa de muerte en el grupo de 15 a 29 años de edad". Por otro lado, ese organismo especializado de las Naciones Unidas para la salud apunta "la escasez de psiquiatras, enfermeras psiquiátricas, psicólogos y trabajadores sociales" como "algunos de los principales obstáculos que impiden ofrecer tratamiento y atención en los países de ingresos bajos y medios" (Organización Mundial de la Salud, 2016).

Si a ese cuadro agregamos lo que informa el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) sobre la situación mundial de los niños en 2015, resulta que el número anual de menores de 5 años que no han logrado sobrevivir todavía es de cerca de 6 285 000. Es cierto que la mortalidad infantil sigue cayendo a lo largo de los últimos 23 años (46/1000 en 2013 comparados a los 90/1000 en 1990) (UNICEF, 2015), pero como lo que realmente cuenta es el número de personas más que los porcentajes, el reto presentado por Moreno *Who Shall Survive?* continúa vigente.

De hecho, lo que él presentó finalmente como respuesta a la pregunta-título, aunque objeto de críticas por su carácter utópico, es el indicador de su visión de mundo que aparece en las conclusiones de su obra maestra:

> Se conoce la tesis de Malthus: el universo está superpoblado; la tierra no tiene suficientes recursos para alimentar la población humana que crece sin cesar; la imprudente explotación de los recursos naturales terminará fatalmente en el empobrecimiento, el agotamiento, la muerte.
>
> Por el contrario, mi tesis es que el universo está subpoblado. *Mi respuesta a la pregunta "¿Quién sobrevivirá?" es que cada hombre debe sobrevivir.* En primer término, se plantea el imperativo de la supervivencia; los medios para asegurar la supervivencia aparecen en segundo plano (Moreno, 1972, p. 418) [cursivas en el original].

Referencias

Abbagnano, N. (1995). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Abramowicz, M. y Casadei, R.S. (2010). *Paulinho, um menino que escreveu uma nova história* [Paulinho, un niño que escribió una nueva historia. São Paulo: Cortez.

Adedeji, J. A. (1972). The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre [El origen y la forma del teatro de máscaras yoruba] En: *Cahier d'Etudes Africaines*, vol. 12, Cahier 46, pp. 254-276. Paris: Éditions de l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales).

Aguiar, M. (1998). *Teatro espontáneo e psicodrama.* São Paulo, Editora Ágora.

Aguirre, L., Müller, G., y Ejarque, D. (2012). Escribir la conclusión de la tesis. En: Severino, L. C. de, Puiatti, H., y Lacon, N. (2012). *Escribir una tesis – Manual de estrategias de producción.* Córdoba: Comunicarte.

Agustín, S. (2013). *Confesiones de un pecador.* Buenos Aires: Taurus.

Allen, F. L. (1940). *Since Yesterday – The 1930s in America* [Desde ayer – La década de treinta en Estados Unidos]. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.

Allen, F. L. (2010). *Only Yesterday – an informal history of the 1920s* [Sólo Ayer – una historia informal de la década de veinte]. New York: Harper Perennial – Modern Classics.

Amiard-Chevrel, C (org.). (1983). *Du cirque au théâtre* [Del circo al teatro]. Lausanne: La Cité,

Anónimo. (1920). Das Testament des Vaters, en: *Die Gefährten.* Wien: Genossenshaftsverlag.

Anónimo. (1923). *Das Stegreiftheater.* Postdam: Verlag des Vaters/Gustav Kiepenheuer Verlag.

Anónimo. (1923a). *Der Königsroman* [La novela del Rey]. Postdam: Verlag des Vaters/Gustav Kiepenheuer Verlag.

Anónimo (1924). Das Stegreiftheater. En: *Rheinische Musik und Theater Zeitung*. Leipzig, 19 de Julio, pp. 225-226.

Anónimo (1924a). *Rede über die Begegnung.* Postdam: Verlag des Vaters Gustav Kiepenheuer.

Anónimo. (1941). *The Words of the Father* [Las palabras del padre]. New York: Beacon House.

Anónimo. (1976). *J. L. Moreno y Las Palabras del Padre.* Buenos Aires: Editorial Vancu.

Andreola, B. (2010). Interdisciplinaridade [Interdisciplinariedad]. En : Streck, D., Redin, E. y Zitkoski, J. J. (orgs.). (2010). *Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte/São Paulo : Autêntica.

Anzieu, D. (2008). *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent* [El psicodrama analítico en el niño], Paris: Bibliothèque de psychanalyse/Presses Universitaires de France.

Araújo Freire, A. M. (1998). *Nita e Paulo* [Nita y Paulo]. São Paulo: Olho d'Agua.

Araújo Freire, A. M. A. (2001) En: Gadotti, M. y Torres, C. A.

Aristófanes (2011). *Avispas.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Aristóteles (s. f.). *Metafísica*. Recuperado de http://biblio3.url.edu.gt/Libros/mfis.pdf

Aristóteles (2007). *Poética.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Trad., introd. y notas de Salvador Mas.

Assens, R. F. (1951). Lila (1778) – Idea general de la obra. En: Goethe, J. W. (1951). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones, tomo III, pp. 920-936.

Baim, C., Burmeister, J. & Maciel, M. (eds.) (2007). *Psychodrama: Advances in theory and practice.* London: Routledge.

Ball, P. (2012). *Curiosity – How Science Became Interested in Everything* [Curiosidad – como empezó la ciencia a interesarse por todo]. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Barani, Z. (2002). *The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics.* [Los Gitanos de Europa del Este: cambio de régimen, marginalidad y etnopolítica]. New York: Cambridge University Press.

Beller, S. (1997). *Vienna and the Jews 1867-1938 – a cultural history* [Viena y los judíos 1867-1938 – una historia cultural]. New York: Cambridge University Press.

Beller, S. (2001). *Rethinking Vienna 1900* [Repensar la Viena de 1900]. New York/Oxford: Berghahn Books.

Beller, S. (2011). *A Concise History of Austria* [Una historia sucinta de Austria]. New York: Cambridge University Press.

Benedict, S. (1998). *The Rule of St. Benedict* [La regla de San Benito]. New York: Vintage Books.

Berger, G. (1900). *Rumania in 1900.* London: Asher and Co.

Bergner, E. (1978). *Bewundert viel und viel gescholten… Unordentliche Erinnerungen* [Muy admirada y muy vituperada – recuerdos desordenados]. Múnich: Wilhelm Goldmann Verlag.

Berne, E. (1970). Gestalt Therapy Verbatim, B. Frederick S. Perls. En: *The American Journal of Psychiatry.* Vol. 126, No. 10.

Bertuch, F. J. et al. (1776). *Polyxena, ein lyrisches Monodrama* [Polixena, un monodrama lírico]. Leipzig: Weimar Hoffmann. Recuperado de http://www.worldcat.org/title/polyxena-ein-lyrisches-monodrama/oclc/ 248324334&referer=brief_results.

Bischof, L. J. (1970). *Interpreting Personality Theories* [Interpretación de las teorías de la personalidad]. New York, Evanston & London: Harper & Row, Publishers, 2.ª. ed.

Bischof, L. J. (s. f.). Recidivism and Role Playing. En: *1962-63 corres with L. J. Bischof* [Correspondencia 1962-63 con LJB], caja 27, carpeta 431. Boston: Harvard University.

Blatner, A. (2005). *Bases del Psicodrama*. México: Editorial Pax México.
Blatner, A. (2007). Recuperado de http://www.blatner.com/adam/pdntbk/hxgrprx.htm.
Bogousslavsky, J. & Walusinski, O. (2011). Paul Sollier: The First Clinical Neuropsychologist [Paul Sollier: el primer neoropsicologo clínico]. En: *Following Charcot: A Forgotten History of Neurology and Psychiatry* [Después de Charcot: Una historia olvidada de Neurología y la Psiquiatría]. Basel: Karger.
Boia, L. (1997). *History and Myth of Romanian consciousness*. Budapest: Central European University Press.
Breitenbach, G. (2015). *Inside Views from the Dissociated Worlds of Extreme Violence: Human Beings as Merchandise* [Visiones desde el interior de los mundos disociados de extrema violencia: los seres humanos como mercancía]. London: Karnac Books.
Breslau, R. N. (1997). *La silla vacía.* Barcelona: José J. de Olañeta.
Breuer, J. & Freud, S. (1895). *Studien über Hysterie*. Leipzig/Wien: Franz Deuticke. Cf. también Breuer, J. & Freud, S. (1978a). Estudios sobre la histeria (1893-1895). En: Freud, S. *Obras Completas*, volumen II. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu,
Briburg, A. T. (2011). *Jakob Levy Moreno – Die Wiener Zeit* [JLM – el período vienés]. Klagenfurt: Alpen-Adria-Universität Klagenfurt.
Brown, J. R. (ed.) (2001). *The Oxford Illustrated History of the Theatre* [La Historia Ilustrada del Teatro, por la Universidad de Oxford]. Oxford: Oxford University Press.
Brown, S. G. (2012). *The Radical Pedagogy of Socrates and Freire: Ancient Rhetoric/Radical Praxis* [La pedagogía radical de Sócrates y Freire: retórica antigua/praxis radical]. New York: Routledge.
Browne, W. A. F. (1837). *What Asylums Were, Are and Ought to Be* [Lo que fueron, son y deberían ser los asilos]. Edinburgh: Adam and Charles Black.
Browne, W. (1843), En: *Crichton Royal Institution Case Books* [Libros de casos de la Institución Crichton Royal (Case 193).
Buber, M. (1964). *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica.
Buber, M. (1960). *Yo y Tú.* Buenos Aires: Ediciones Galatea Nueva Visión.
Buchanan, D. R. (2006). Foreword. En: *The Quintessential Zerka – Writings by Zerka Toeman Moreno on Psychodrama, Sociometry and Group Psychotherapy* [Zerka quintaesencial – los escritos de Zerka Toeman Moreno sobre psicodrama, sociometría y psicoterapia de grupo]. London/New York: Routledge, p. xiv.
Calaprice, A. (2011). *The Ultimate Quotable Einstein* [El último Einstein citable]. Princeton: Princeton University Press.
Carnabucci, K. & Anderson, R. (2012). *Integrating Psychodrama and Systemic Constellation Work – New Directions for Action Methods, Mind-Body Therapies and Energy Healing* [La integración de psicodrama y trabajo sistémico de constelaciones - nuevas direcciones para los métodos de acción, terapias mente-cuerpo y energía curativa] London/Philadelphia: Jessica Kingsley.
Casson, J. (1999). Evreinoff and Moreno: Monodrama and Psychodrama Parallel Developments or Hidden Influences? [Evreinoff y Moreno: monodrama y psicodrama – ¿desarrollos paralelos o influencias ocultas?]. En: *Journal of the British Psychodrama Association*, vol. 14, nos. 1 y 2, pp. 20-30.
Castelvecchi, S. (1996). From Nina to Nina: Psychodrama, absorption and sentiment in the 1780s [De Nina a Nina: psicodrama, absorción y sentimiento en la década de 1780]. En: *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, n°. 2 (Jul.), pp. 91-112. New York: Cambridge University Press.
Cataldi, Z. y Lage, F. J. (2004). *Diseño y organización de tesis*. Buenos Aires: Nueva Librería.
Cepeda, N. & Martin, M. A. (2010). *MASP 1970 – O psicodrama* [MASP 1970 – El psicodrama]. São Paulo: Editora Ágora.
Chaix-Ruy, J. (1961). *Psychologie sociale et sociométrie* [Psicología social y sociometría]. Paris: Librairie Armand Collin.
Chaix-Ruy, J. (1966). *Psicología social y sociometría.* Buenos Aires: Editorial Troquel.
Cicerón, M. T. (1883). Del sumo bien y del sumo mal. Madrid : Biblioteca Clásica.
Clair, J. (dir.) (1986). *Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse Joyeuse*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou.
Claparède, E. (1923). Préface [Prefacio]. En : Piaget, J. *Le langage et la pensée de l'enfant chez l'enfant* [El lenguaje y el pensamiento en el niño]. Neuchâtel, Paris: Delachaux et Niestlé.
Clubb, L. G. (2001). Italian Renaissance Theatre [Teatro del Renacimiento italiano], pp. 107-141. En: Brown, J. R. (ed.) (2001). *The Oxford Illustrated History of the Theatre* [La Historia Ilustrada del Teatro, por la Universidad de Oxford]. Oxford: Oxford University Press.
Cohen, I. (1914). *Jewish Life in Modern Times*. New York: Dodd, Mead and Company.
Cohucelo, P. J. (1938). *Cristo se va: monodrama casi irrepresentable*. Buenos Aires: Perlado.
Communicube. (2016). Recuperado de http://www.communicube.co.uk/communicube.asp
Copeau, J. (1917/2014). *Jacques Copeau & Le Théâtre Du Vieux-Colombier from Paris* [Jacques Copeau y el teatro del Viejo Palomar de Paris]. San Bernardino: Michigan University.
Copeau, J. (1979). *Les registres du Vieux Colombier, Registres III, partie 1.* [Los registros del Viejo Palomar, registros III, parte 1]. Paris : Gallimard
Corsini, R. J. (2002). *The Dictionary of Psychology*. London/New York: Brunner/Routledge.

curiosity. (2016). En: *Merriam-Webster Unabridged.* (2016). Recuperado de http://unabridged.merriam-webster.com/unabridged/curiosity

creativity. (2016). En: *Encyclopædia Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/topic/creativity

Darwin, C. (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals* [La expresión de las emociones en el hombre y en los animales]. London: John Murray.

Davis, R. L. (2008). "Not Marriage at All, but Simple Harlotry": The Companionate Marriage Controversy ["No es matrimonio en absoluto, sino simple fornicación": La controversia del matrimonio compañero]. En: *The Journal of American History*. Bloomington: Organization of American Historians, March, vol. 94, no. 4.

De Urbina, J. M. P. S. (2007). Diccionario Manual Griego – Griego clásico-Español. Barcelona: Vox.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Diener, G. (1971). *Goethes "Lila". Heilung eines "Wahnsinns" durch "psychische Kur"*. ["Lila" de Goethe – curación de una "locura" por "tratamiento psíquico"]. Frankfurt/M: Athenäum Verlag.

Diener, G. (1977). Relación del proceso ilusorio en la obra de Goethe "Lila" con la psicología analítica y el psicodrama. En: Moreno, J. L. (1977). *El teatro de la espontaneidad.* Buenos Aires: Editorial Vancu.

Documenta Catholica Omnia. (2006). Recuperado de http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1060-1129__Eadmerus_Monachus_Cantuariensis__Liber_de_Sancti_Anselmi_Similitudinibus__MLT.pdf.html

Dracoulides, N. N. (1967). En: *Histoire des Sciences Médicales*. Colombes: Les Éditions de Médecine Pratique, no. 2, vol. I, pp. 101-112. Cf. también Dracoulides, N. N. (s. f.), En : *Reprints from JLM's library and miscellaneous printed matter* [Reimpresiones de la biblioteca de JLM e impresos varios], caja 141. Boston: CLM, Harvard University.

Drewal, M. T. (1992). *Yoruba Ritual – Performers, Play, Agency* [Ritual yoruba – actores, pieza, agencia]. Bloomington: Indiana University Press.

Dubnow, S. (1977). *Historia del Jasidismo*, 2 volúmenes. Buenos Aires: Editorial Sigal.

Duchartre, P. L. (1966). *The Italian Comedy – the Improvisation Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte* [La comedia italiana - los escenarios de improvisación, esquemas, atributos, retratos y máscaras de los ilustres personajes de la Comedia del Arte] Mineola, NY: Dover Publications.

Eco, U. (1999). *Como se hace una tesis – Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.* Barcelona: Editorial Gedisa.

Ebony (2016). Psychotherapy for Houston Police [Psicoterapia para la policía de Houston], L. D. McLean. En: *Ebony,* octubre de 1968, pp. 76-82. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=RNsDAAAAMBAJ&pg=PA76&lpg=PA76&dq=%22Psychotherapy+for+Houston+Police%22+Ebony&source=bl&ots=B3Hr2nhssR&sig=fFQt3LHqRU9pBDhcxDH9FNVaIJ4&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Psychotherapy%20for%20Houston%20Police%22%20Ebony&f=false

Edouard Claparede. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/biography /Edouard-Claparede

Electromagnetic radiation [Radiación electromagnética]. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com /science/electromagnetic-radiation

Elisabeth Bergner. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com /biography/ Elisabeth-Bergner

Eloesser, A. (1927). *Elisabeth Bergner.* Berlin: Williams & Co. Verlag.

Emanuel Swedenborg. (2016). En *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/biography /Emanuel-Swedenborg

Emile Coué. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/biography/Emile-Coue

Emotions Mapped by New Geography [Emociones mapeadas por una nueva geografía]. (2016). Recuperado de http://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1933/04/03/99218765.html?pageNumber=17

Evreinoff, N. (2013). *The Theatre in Life [El teatro en la vida]*. New York/Mansfield Centre: Brentano's/Martino Publishing.

Fabula Atellana. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/art/fabula-Atellana

Farmer, C. (1995). *Psychodrama and Systemic Therapy* [Psicodrama y terapia sistémica]. London: Karnac Books.

FEBRAP (2016). Recuperado de http://www.febrap.org.br/institucional/Default.aspx?idm=19

Ferenczi, S. (1927). *Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-analysis* [Otras contribuciones a la teoría y técnica del psicoanálisis]. New York: Boni and Liveright Publishers, pp. 203-204.

Fernandez, A. (2009). *Psicopedagogía en psicodrama – Habitando el jugar.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Fernández, N. (2013). *Psicodrama arquetipal*. Caracas: Escola Venezolana de Psicodrama.

Fonseca Filho, J. S. (1980). *Psicodrama da loucura – Correlações entre Buber e Moreno* [Psicodrama de la locura – correlaciones entre Buber y Moreno]. São Paulo: Ágora.

Fonseca Filho, J. S. (1972). *Correlações entre a teoria psicodramática de Jacob Levy Moreno e a filosofia dialógica de Martin Buber.* [Correlaciones entre la teoría psicodrama de Jacob Levy Moreno y la filosofía dialógica de Martin Buber]. São Paulo: Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo (USP).

Fool [bufón]. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de from http://www.britannica.com/art/fool-comic-entertainer

Fox, J. (ed.). (1987). *The Essential Moreno – Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J. L. Moreno* [Moreno esencial – escritos sobre psicodrama, método de grupo, y espontaneidad, por J. L. Moreno]. New York: Springer Publishing Company.

Fox, J. (2010). *Playback Theatre Compared To Psychodrama and Theatre of the Opressed* [Playback theatre comparado con el psicodrama y el teatro del oprimido]. Recuperado de http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/05/PT_Compared.pdf

Franz, J. G. (1939). Survey of sociometric techniques, with an annotated bibliography [Estudio de las técnicas sociométricas, con una bibliografía anotada]. En: *Sociometry*, vol. 2, no.4, pp. 76-92.

Freire, P. 1968. *Acción cultural para la libertad.* Santiago: ICIRA. Cf. también Freire, P. (1974).

Freire, P. (1970). *Pedagogia do oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Freire, P. (1974). El proceso de alfabetización adulta como acción cultural para la libertad. En: *Fichas Latinoamericanas.* Buenos Aires: Tierra Nueva.

Freire, P. (1993). *Pedagogy of the Oppressed.* New York: Continuum.

Freire, P. (2008). *Pedagogía del oprimido.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Freire, P. (2008a). *Pedagogía de la autonomía – saberes necesarios para la práctica educativa.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2.ª. ed. argentina.

Freire, P. (2008b). *Cartas a Cristina – reflexiones sobre mi vida y mi trabajo*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Freire, P. y Betto, F. (1985). *Essa escola chamada vida* [Esa escuela llamada vida]. São Paulo: Ática.

Freire, P. y Betto, F. (1988). *Esa escuela llamada vida.* Buenos Aires: Editorial Legasa.

Freire, P. y Faundez, A. (1985). *Por uma pedagogia da pergunta.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Freire, P. y Faundez, A. (2013). *Por una pedagogia de la pregunta – crítica a uma educación basada em respuestas a preguntas inexistentes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S. A.

Freire, P., Gadotti, M. y Guimarães, S. (1983). *Pedagogía: diálogo e conflito.* São Paulo: Cortez.

Freire, P., Gadotti, M., Guimarães, S. y Hernández, I. (1987). *Pedagogía: diálogo e conflito.* Buenos Aires: Ediciones Cinco.

Freire, P. y Guimarães, S. (1982). *Sobre educação – diálogos I.* São Paulo: Paz e Terra. Cf. también Freire, P. y Guimarães, S. (2011). *Partir da Infância – diálogos sobre educação.* São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (1984). *Sobre educação – diálogos II.* São Paulo: Paz e Terra. Cf. también Freire, P. y Guimarães, S. (2011). *Educar com a mídia – novos diálogos sobre educação.* São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (1987). *Aprendendo com a propria história I* [Aprendiendo con la propia historia I]. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (2000). *Aprendendo com a propria história II.* São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (2003/2011). *A África ensinando a gente - Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (2008). *Sobre educação: lições de casa* [Sobre educación: Deberes para la casa]. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (2011). *Dialogando com a própria história* [Dialogando com la propia historia]. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Guimarães, S. (2011). *Lições de casa – últimos diálogos sobre educação* [Deberes para la casa - últimos diálogos sobre educación]. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. & Horton, M. (1990). *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change* [El camino se hace caminando: conversaciones sobre educación y cambio social]. Philadelphia: Temple University Press.

Freire, P. y Horton, M. (2003). *O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social.* [El camino se hace caminando: conversaciones sobre la educación y el cambio social]. Petrópolis, RJ: Vozes.

Freire, P. y Macedo, D. (1987). *Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palabra* [Alfabetización: lectura del mundo, lectura de la palavra]. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Macedo, D. (1989). *Alfabetización: lectura del mundo, lectura de la palabra.* Barcelona: Paidós.

Freire, P. y Quiroga, A. P. (1995). *Interrogantes y propuestas en educación – Ideales, mitos y utopías a fines del siglo xx.* Buenos Aires: Ediciones Cinco.

Freire, P. y Shor, I. (1986). *Medo e ousadia* [Miedo y osadía]. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. y Shor, I. (2014). *Miedo y osadía.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Freitas, A. L. S. (2010). Curiosidade epistemológica. En: Streck, D., Redin, E. y Zitkoski, J. J. (orgs.). (2010). *Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte/São Paulo : Autêntica.

Freud, S. (1908). Der Dichter und das Phantasieren [El poeta y la fantasía]. En: *Neue Revue*, 1, n.º 10, marzo, pp. 716-24.

Freud, S. (1909). Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [Análisis de la fobia de un niño de cinco años]. Recuperado de http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd7.pdf

Freud, S. (1966). Bemerkungen über einen Fall von Swangsneurose [A propósito de un caso de neurosis obsesiva]. En: *Gesammelte Werke – fünfter band – Werke aus den Jahren* 1904-1905 [Obras completas – tomo V – obras de los años 1904-1905].

Freud, S. (1968). Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie [Tres ensayos para una teoría de la sexualidad]. En: *Gesammelte Werke – siebenter band – Werke aus den Jahren* 1906-1909 [Obras completas – tomo VII – obras de los años 1906-1909]. Recuperado de http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd7.pdf

Freud, S. (1978). El creador literario y el fantaseo. En: *Obras Completas*, volumen IX. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, pp. 33-36.

Freud, S. (1978a). Personajes psicopáticos en el escenario. En: *Obras Completas*, volumen VII. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (1980). Análisis de la fobia de un niño de cinco años (1909). En: *Obras Completas*, volumen X. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (1981). Personajes psicopáticos en el teatro. En: *Obras Completas,* tomo II, 4.ª. edición. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud. S. (2000/2007/2010) *Complete Works.* Recuperado de http://www.holybooks.com/wp-content/uploads /Sigmund-Freud-The-Complete-Works.pdf

Fromm-Reichmann, F. & Moreno, J. L. (1956). *Progress in Psychotherapy* [Progresos en psicoterapia]. New York/London: Grune & Stratton.

Frost, A. & Yarrow, R. (2016). *Improvisation in Drama, Theater and Performance – History, Practice and Theory* [La improvisación en el drama, el teatro y la actuación - historia, teoría y práctica]. New York: Palgrave.

Fuentes, S. V. (ed.) (2010). *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association.* – 3.ª. edición. México: Editorial El Manual Moderno.

Gadotti, M. et alii. (1996). *Paulo Freire – uma biobibliografia*. São Paulo, Cortez.

Gadotti, M. y Torres, C. A. (2001). *Paulo Freire – una biobibliografía.* México: Siglo Veintiuno Editores.

Galimberti, U. (2006). *Diccionario de psicología.* México: Siglo Veintiuno Editores.

García-Valdecasas (1967). Welcoming Address, Second International Congress of Psychodrama, Barcelona, August 29, 1966, Don Quixote and Psychodrama [Discurso de bienvenida, Segundo Congreso Internacional de Psicodrama, Barcelona 29 de agosto de 1966, Don Quijote y Psicodrama]. En: *Group Psychotherapy,* vol. XX, March-June, Nos. 1-2, pp. 9-16.

Gasseau, M. & Scategni, W. (2007). Jungian Psychodrama: From Theoretical to Creative Roots [Psicodrama junguiano: desde las raíces teóricas a las creativas. En: Baim, C., Burmeister, J. & Maciel, M. (eds.) (2007).

Gaulejac, V. (1987). *La névrose de classe* [La neurosis de clase]. Paris: Hommes et Groupes.

Gay, P. (1989). *Freud – Una vida de nuestro tiempo.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

Gay, P. (2006). *Freud – A Life for Our Time* [Freud – Una vida de nuestro tiempo]. New York/London: W. W. Norton & Company.

Georg Kerschensteiner. (2016). En: *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com /biography/Georg-Kerschensteiner

Gerber, J. S. (1992). *The Jews of Spain – a history of the Sephardic experience.* New York: The Free Press.

German Romanticism and Naturalism [Romanticismo alemán y naturalismo]. (2016). En *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/art/theater-building/Developments-in-the-19th-century#toc39410

Goethe, J. W. (1951). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones, tomo III, pp. 920-936.

Goethe, J. W. (1991). *Años de aprendizaje de Guillermo Meister,* tomo segundo. México: Aguilar Editor.

Gómez, E. H. (coord.). *Diccionario panhispánico de dudas.* Madrid: Real Academia Española/Santillana.

Greenberg, I. A. (1968). *Psychodrama and Audience Attitude Change – A Social Psychology Study with Implications for the Clinical, Counseling, Educational and Industrial Psychologist* [Psicodrama y cambio de actitud del público - Un estudio de psicología social, con implicaciones para el psicólogo clínico, de consejería, educacional e industrial]. Beverly Hills: Behavioral Studies Press.

Grimmelshausen, H. J. von. (2008). *Simplicissimus: The German Adventurer* [Simplicíssimus: el aventurero alemán]. Knoxville: Newfound Press.

Guimarães, S. (2015), *From A to Zerka - On Psychodramatic Rules, Techniques and Adjunctive Methods* [De A a Zerka – Sobre normas psicodramáticas, técnicas y métodos auxiliares]. Recuperado de: https://www. youtube.com/watch?v=22whWHqSILA

Gundlach, H. (1986). Psychodramen – zur Geschichte der Psycho-Trivia [Psicodramas – acerca de la historia de lo psico-trivial]. En: *Geschichte der Psychologie*, 3 (2), Nr. 8. Passau: Universität Passau. Recuperado de http://journals.zpid.de/index.php/GdP/article/view/ 400.

Hamann, B. (1999). *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship* [La Viena de Hitler: aprendizaje de un dictador] New York: Oxford University Press.

Hähnel, F. (ed.) (1892), *Neue Litterarische Blätter* [Nuevas Hojas Literarias]. Bremen: Verlag von J. Kühtmann's Buchhandlung (Gustav Winter). Cf. también http://www. worldcat.org/title/neue-litterarische-blatter-zeitschr-fur-freunde-zeitgenoss-litteratur-u-monatsbl-d-litterarischen-gesellschaft-sychodrama/oclc /312549849&referer=brief_results.

Hare, P. (1986). Bibliography of Work of J. L. Moreno [Bibliografía de las obras de J. L. Moreno]. En: *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry.* Vol. 39, n. 3, pp. 95-128.
Hare, P. (1986a). Moreno's Contribution to Social Psychology [La contribución de Moreno a la psicología social]. En: *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry.* Vol. 39, n. 3, pp. 85-94.
Hare, A. P. & Hare, J. R. (1996). *J. L. Moreno.* London: Sage Publications.
Hegel, G. W. F. (1874). *The Logic of Hegel* [La lógica de Hegel]. Oxford: The Clarendon Press.
Herbert Hoover. (2016). En *Encyclopædia Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/biography/Herbert-Hoover
Hillman, J. (1983). *Archetipal Psychology – A Brief Account* [Psicología arquetipal – un breve informe]. Dallas, Texas: Spring Publications, Inc.
Holland, P. & Patterson, M. (2001). Eighteen-century Theatre [Teatro del siglo XVIII]. En: Brown, J. R. (ed.) (2001).
Hudgins, M. K. (2007). Clinical Foundations of the Therapeutic Spiral Model: Theoretical Orientations and Principles of Change. En: Baim, C., Burmeister, J. & Maciel, M. (eds.) (2007). *Psychodrama: Advances in Theory and Practice (Advancing Theory in Therapy).* Hove/New York: Routledge.
Hudson, W. H. (1892). *The Naturalist in La Plata* [El naturalista en La Plata]. London: Chapman and Hall.
Human Personality Has Deteriorated – with Machine Development [La personalidad humana se ha deteriorado – con el desarrollo de la máquina]. (30 agosto, 1929). The Putnam County Courier, Carmel, NY. Recuperado de http://fultonhistory.com/newspaper%2010/Carmel%20NY%20Putnam%20Country%20Courier/Carmel%20NY%20Putnam%20Country%20Courier%201929%20Grayscale/Carmel%20NY%20Putnam%20Country%20Courier%201929%20Grayscale%20-%200361.pdf.
Iljine, V. N. (1909). *Interpretación teatral improvisada para el tratamiento de padecimientos anímicos* (en ruso). Kiev: Teatralny Kurier.
Iljine, V. N. (1972). El teatro terapéutico. En Petzold, H. (ed.). *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft* [Psicodrama aplicado a la terapia, la educación, el teatro y la economía]. Paderborn: Jungfermann.
Impromptu Plan Used in Education [Plan Impromptu usado en educación]. (3 febrero 1929), New York Times.
Innes, C. (1993). *Avant Garde Theatre 1892-1992.* London/NY: Routledge.
Invent Radio Records [Invento de grabaciones de radio]. (1925). En: *The New York Times,* July, 3, p. 4.
Jacob, A. (2002). *La curiosité – éthologie et psychologie* [La curiosidad - etología y psicología]. Sprimont: (Bélgica): Mandaga.
Janik. A. & Toulmin, S. (1996). *Wittgenstein's Vienna* [La Viena de Wittgenstein]. Chicago: Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, Publishers.
Jennings, H. C. (1931). Psychoanalysis and Dr. Moreno [Psicoanálisis y el Dr. Moreno]. In: *Impromptu*, vol. I, abril, No. 2.
J. J. Robbins (2016). Recuperado de http://archives.nypl.org/uploads/collection/generated_finding_aids/mss2585.pdf
John B. Watson. (2016). En *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/biography /John-B-Watson
John Dewey. (2016). En *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/biography/John-Dewey
Johnson, P. E. (1945). *Psychology of religion.* New York/Nashville: Abingdon-Cokesbury Press.
Johnson, P. E. (1959). *Psychology of religion – revised and enlarged.* Nashville: Abingdon Press.
Johnson, P. E. (ed.) (1972). *Healer of the Mind – a Psychiatrist's Search for Faith.* Nashville: Abingdon Press.
Johnston, W, J. (2000). *The Austrian Mind – an Intellectual and Social History 1848-1930* [La mente austríaca – una historia intelectual y social 1848-1930]. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press.
Jones, E. (1989). *Vida y Obra de Sigmund Freud.* Buenos Aires: Editorial Hormé.
Jones, P. (1996). *Drama as Therapy – Theatre as Living* [El drama como terapia - el teatro como vida]. London: Routledge.
JSTOR. (2016). Recuperado de http://www.jstor.org/stable/2784947?seq=1#page_scan_tab_contents
Kahn, S. (1964). *Psychodrama Explained* [Psicodrama explicado]. New York: Philosophical Library.
Karp, M., Holmes, P. y Tauvon, K. B. (1998). *The Handbook of Psychodrama* [El manual de psicodrama]. London: Routledge.
Kayir, A. (2013). Trainee's anxiety to direct: supervision as a journey from anxiety to curiosity [La ansiedad del aprendiz al dirigir: la supervisión como un camino de la ansiedad a la curiosidad]. En: Krall, H, Fürst, J. & Fontaine, P. (Eds.). *Supervision in Psychodrama – Experiential Learning in Psychotherapy and Training* [Supervisión en psicodrama - aprendizaje experiencial en psicoterapia y formación]. Wiesbaden: Springer.
Kellermann, P. F. (2006). *Focus on Psychodrama – The Therapeutic Aspects of Psychodrama.* London/ Philadelphia: Kingsley Publishers.
Kennedy, D. M. (1999). *Freedom from Fear – The American People in Depression and War, 1929-1945* [La libertad del miedo – El pueblo estadounidense en la depresión y la guerra]. Oxford: Oxford University Press.
Kennedy, D. M. (2005). *Entre el miedo y la libertad – Los EE.UU.: de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial, 1929-1945.* Buenos Aires: Edhasa.

Kesselman, H. & Pavlovsky, E. (1996). *La multiplicación dramática.* Buenos Aires: Ediciones Ayllu.
Kipper, D. A. (1986). *Psychotherapy through Clinical Role Playing* [Psicoterapia a través de juegos de roles clínicos]. New York: Brunner/Mazel., Inc.
Kirkland, C. D. (2003). Théâtre du Soleil [Teatro del Sol]. En: Schechter, J. (ed.). (2003).
Klein, M. (1928). Frühstadien des Ödipuskonfliktes (1928) (Estadios tempranos del conflicto edipiano – (1928)]. En: *Gesammelte Schriften / Band I,1: Schriften 1920–1945* [Obras completas/ volumen I, parte 1, escritos de 1920-1945]. Recuperado de http://www.ireneberkel.de/Materialien_WS_2011/Fruehstadien%20des%20Oedipuskonfliktes.pdf
Klein, M. (1966). Early Stages of the Oedipus Conflict [Los estadios tempranos del complejo de Edipo]. En: Ruitenbeek, H. M. (ed.) *Psychoanalysis and Male Sexuality* [Psicoanálisis y sexualidad masculina]. New Haven: College & University Press, pp. 68-82.
Koselleck, R. (2004). *Futures past: on the semantics of historical time* [Los futuros del pasado: sobre la semántica del tiempo histórico]. New York: Columbia University Press.
Kraus, C. & Cluse, J. (eds.). (1986/1989). *Jacob Levy Moreno (1889-1974) – An Inventory of his Correspondence, Manuscripts, and Related Materials in the Francis A. Countway Library of Medicine.* [JLM (1889-1974) – Un inventario de su correspondencia, manuscritos y materiales relacionados en la biblioteca medicina FAC]. Boston: Harvard University.
Kreitler, H. & Kreitler, S. (1968) Validation of psychodramatic behaviour against behaviour in life [Validación de comportamientos psicodramáticos en comparación con comportamientos en la vida]. En: *The British Journal of Medical Psychology*, 41, pp. 185-192
Ku Klux Klan. (2016). En *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/topic/Ku-Klux-Klan
Kyvig, D. E. (2004). *Daily Life in the United States 1920-1940 – How Americans lived through the 'Roaring Twenties' and the Great Depression* [La vida cotidiana en los Estados Unidos 1920-1940 – Como los estadounidenses superaron "los bulliciosos años veinte" y la Gran Depresión]. Chicago: Ivan R. Dee.
La Biblia – los Cinco Libros de Moshé – Torá. (1973). Buenos Aires: Editorial Sigal.
Lacan, J. (2001). *Autres Ecrits*. Paris: Seuil.
Lacan, J. (2016). *Otros escritos*, 1ª ed., 3a reimp. Buenos Aires: Paidós.
Lai, N.-H & Tsai, H.-H. (2014). Practicing psychodrama in Chinese culture [Practicando psicodrama en la cultura china]. En: *The Arts in Psychotherapy*, vol. 41, 4, pp. 386-390.
Landgraf, E. (2014). *Improvisation as Art – conceptual challenges, historical perspectives* [La improvisación como arte – desafíos conceptuales, perspectivas históricas]. New York: Bloomsbury.
Langenscheidts Taschenwörterbuch Spanisch [Diccionario de Bolsillo Español] (2002). Berlin/München: Langenscheidts.
Lazar, G. H. (2012). *Psychodrama: The World, the Practice, the Project*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
Lebovici, S. (1958). Group Psychotherapy in France [Psicoterapia de Grupo en Francia]. En: *International Handbook of GP manuscript materials from S. Lebovici* [Materiales manuscritos de S. Lebovici para el Manual internacional de psicoterapia de grupo], caja 86, carpeta 1424. Boston: CLM, Harvard University
Lessing, G. E. (1997). *Dramaturgia de Hamburgo.* México: Cien del Mundo.
Leuchtenburg, W. E. (1958). *The Perils of Prosperity 1914-1932* [Los peligros de la prosperidad 1914-1932]. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
Levy, R. B. (1949). Psychodrama and the Philosophy of Cultural Education [El psicodrama y la filosofía de la educación cultural]. En: Haas, R. B. (ed.).
Levy, J. (2014). *Invitación a un encuentro, cuaderno I.* Buenos Aires: SG. Cf. Levy, J. (1914). *Einladung zu einer Begegnung* [Invitación a un encuentro]. Wien: Druck von R. Thimms Erben.
Levy, J. (2014). *Invitación a un encuentro, cuaderno 2.* Buenos Aires: SG. Cf. Levy, J. (1915). *Einladung zu Einer Begegnung* [Invitación a un encuentro]. Viena-Leipzig: Anzengruber-Editorial Hermanos Suschitzky.
Life (2016). August 2, 1968, p. 15. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=ST8EAAAAMBAJ&q=Maslow#v=snippet&q=Maslow&f=false
List or Manifest [Lista o Manifiesto] (1925). Recuperado de http://interactive.ancestry.com/7488/NYT715_3759-0276?pid=2001730398&backurl=http%3a%2f%2fsearch.ancestry.com%2f%2fcgi-bin%2fsse.dll%3fdb%3dnypl%26h%3d2001730398%26indiv%3dtry%26gss%3dpt%26ssrc%3dgr_t81429364_p38436201334_ktidz0q3d81429364z0q26pidz0q3d38436201334z0q26pgz0q3d32842z0q26pgplz0q3dtidz0q257cpidz0q26pgpsz0q3d38436201334_h73850734281&ssrc=gr_t81429364_p38436201334_ktidz0q3d81429364z0q26pidz0q3d38436201334z0q26pgz0q3d32842z0q26pgplz0q3dtidz0q257cpidz0q26pgpsz0q3d38436201334_h73850734281&treeid=81429364&personid=38436201334&hintid=73850734281&usePUB=true
List or Manifest [Lista o Manifiesto] (1925a). Recuperado de http://interactive.ancestry.com/7488/NYT715_3767-0667/?backlabel=ReturnBrowsing&dbid=7488&iid=NYT715_3767-0667&pid=2001782347&ssrc=&fn=Franz&ln=Lornitzo&st=g

Living Newspaper [Teatro Viviente]. (2016). Recuperado de: http://www.creativepsychotherapy.info/wp-content/uploads/2012/05/LIVINGNEWSpics.pdf

Loewenstein, G. (1994. The Psychology of Curiosity: A Review and Reinterpretation [La psicología de la curiosidad: una revisión y reinterpretación]. En: *Psychological Bulletin,* vol. 116, No. 1, 75-98.

MacDonald, M. A. (1947). Psychodrama Explores a Private World [El psicodrama explora un mundo privado]. En: *Sociatry.* Vol. 1, March 1947, N. 1, pp. 97-118.

Maderthaner, W. y Musner, L. (2008). *Unruly Masses – the Other Side of Fin-de-siècle Vienna* [Masas insubordinadas – la otra cara de la Viena de fin de siglo]. New York/Oxford: Berghahn Books.

Makari, G. (2009). *Revolution in Mind – the Creation of Psychoanalysis* [Revolución en la mente – la creación del psicoanálisis]. New York: Harper Perennial.

Mann, J. (1966). Evaluation of Group Psychotherapy: A Review in Evidence [Evaluación de Psicoterapia de Grupo: Una revisión de las evidencias]. En: Moreno, J. L. (ed.). (1966a), pp. 129-148.

Marineau, R. (1989). *J. L. Moreno et la troisième révolution psychiatrique*. Paris: Métailié.

Marineau, R. (1995). *J. L. Moreno – su biografía*. Buenos Aires: Lúmen-Hormé.

Marschall, B. (1988). *"Ich bin der Mythe" – von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos* ["Yo soy el mito" – del teatro de la improvisación al psicodrama de Jakob Levy Moreno]. Wien: Böhlau Verlag Gesellschaft.

Mazzone-Clementi, C. & Hill, J. (2003). Commedia and the actor [La comedia y el actor], pp. 83-89. En: Schechter, J. (ed.). (2003). *Theatre – a sourcebook* [Teatro Popular – un libro de referencia]. New York: Routledge.

McElvaine, R. S. (1993). *The Great Depression – America, 1929-1941* [[La Gran Depresión – Estados Unidos, 1929-1941]. New York: Times Books.

Meerheimb, R. (1879, 1882 y 1885)). *Monodramen Neuer Form (Psycho-Dramen)* [Monodramas de forma nueva (psico-dramas)]. Dresde: W. Jaenicke.

Meerheimb, R. (1886). *Monodramen-Welt – Material für den rhetorisch-deklamatorischen Vortrag* [Mundo de Monodramas – material para la interpretación retórico-declamatoria]. Berlin: Verlag von Oscar Barrisius.

Meerheimb, R. (1888). *Psychodramen – Material für den rhetorisch-deklamatorischen Vortrag*. [Psicodramas – material para la interpretación retórico-declamatoria]. Leipzig: Drum und Verlag von Philipp Reclam.

Mir, J. M. (2009). *Diccionario Ilustrado Latino-Español Español-Latino*. Barcelona: Vox.

Monod, M. (1948). First French Experience with Psychodrama [Primera experiencia francesa con el psicodrama]. En: *Sociatry*, vol. I, March, number 4, pp. 400-403.

Moreno, J. D. (ed.) (1989). *The Autobiography of J. L. Moreno, M. D. (Abridged)*. [Autobiografía de J. L. Moreno, médico]. Washington: Heldref Publications.

Moreno, J. D. (2014). *Impromptu Man – J. L. Moreno and the Origins of Psychodrama, Encounter Culture, and the Social Network* [El hombre impromptu - J. L. Moreno y los orígenes del Psicodrama, de la cultura del encuentro y de la red social]. New York: Bellevue Literary Press.

Moreno, J. L. (s. f.). *Autobiography of a Genius: plans, outlines, introductory matter for various versions* [Autobiografía de un genio: planes, esquemas, material de introducción para diferentes versiones], caja 96, carpetas 1572-1587. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (s. f. a). The King of the Hippies or The Cosmic Man [El rey de los hippies o El hombre cósmico]. En: *Unpublished Works,* caja 97, archivo 1588, 215 pp. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1923). (1) *Das Massentheater* [El teatro de masas]*;* (2) *Zentralbuhne* [El escenario central]*;* (3) *Die lebendige Zeitung* [El periódico viviente], caja 101, archivo 1651. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1928). *Impromptu School.* New York: Plymouth Institute.

Moreno, J. L. (1929). *1929 typescript of English translation of Speech before the Judge on the Doctrine of Anonymity* [texto mecanografiado de 1929 de la traducción inglesa del Discurso frente al juez sobre la doctrina del anonimato], caja 101, carpeta 1656. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1929a). *Impromptu vs. Standardization.* New York: Moreno Laboratories, Inc.

Moreno, J. L. (1929b). Morris Case – Course of Proceedings [Caso Morris – Curso de los procedimientos]. En: *Patient 21: 1929-30 case records* [Paciente 21: registros de casos 1929-30], caja 13, carpeta 189. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1929c). *Patient 21: 1929-1930 daily records and handwritten notes* [Paciente 21: registros diarios y notas escritas a mano 1929-30], caja 13, carpeta 192. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1929d). *Patient 21: 1929-1930 daily records, slight corres., handwritten notes* [Paciente 21: registros diarios, correspondencia ligera, notas escritas a mano 1929-30], caja 13, carpeta 190. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1931). *Impromptu,* vol. I, No. 1, enero. New York: Impromptu, Carnegie Hall.

Moreno, J. L. (1931a). Ave Creatore. En: *Impromptu*. New York: Impromptu, Carnegie Hall. Vol. I, No. 1, enero.

Moreno, J. L. (1931b). Psychological and Social Organization of Groups in Communities [Organización psicológica y social de grupos en comunidades]. En: *Articles, speeches, etc.* [Artículos, discursos, etc.], caja 102. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1931c). Prisons Must Go [Las prisiones deben desaparecer]. En: *1931 typescripts* [textos mecanografiados de 1931], caja 102, carpeta 1663. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1932). *Application of the Group Method to Classification* [Aplicación del método de grupo para la clasificación]. New York: National Committee on Prisons and Prison Labor.

Moreno, J. L. (1934). *Who Shall Survive? A New Approach to the Problem of Human Interrelations.* [¿Quién sobrevivirá? Un nuevo enfoque para el problema de las interrelaciones humanas]. Washington D. C.: Nervous and Mental Disease Publishing Co.

Moreno, J. L. (1937). Editorial Foreword (Prefacio editorial). En *Sociometry – A Journal of Inter-Personal Relations*, vol. 1, julio-octubre, Nos. 1 y 2, pp. 5-7.

Moreno, J. L. (1937a). *Inter-personal Therapy and the Psychopathology of Inter-personal Relations* [La terapia interpersonal y la psicopatología de las relaciones interpersonales]. En *Sociometry – A Journal of Inter-Personal Relations*, vol. 1, julio-octubre, Nos. 1 y 2, pp. 9-76.

Moreno, J. L. (1939). Creativity and Cultural Conserves –with Special Reference to Musical Expression. En: *Sociometry*. Vol. 2, No. 2 (Apr., 1939), pp. 1-36.

Moreno, J. L. (1939a). Psychodramatic Shock Therapy – a Sociometric Approach to the Problem of Mental Disorders [Terapia de choque psicodramático - un enfoque sociométrico al problema de los trastornos mentales]. En: *Sociometry*. Vol. 2, No. 1 (Jan., 1939), pp. 1-30

Moreno, J. L. (1940). Mental Catharsis and The Psychodrama [La catarsis mental y el psicodrama] En: *Sociometry*, Vol. 3, No. 3, pp. 209-244. New York: Beacon House.

Moreno, J. L. (1940a). Psychodramatic Treatment of Psychoses [Tratamiento psicodramático de las psicosis]. En: *Sociometry*. Vol. 3, No. 2 (Apr., 1940), pp. 115-132.

Moreno, J. L. (1940b). *A Frame of Reference for Testing the Social Investigator* [Un marco de referencia para testar el investigador social]. En: *Sociometry*, Vol. 3, No. 4 (Oct., 1940), pp. 317-327.

Moreno, J. L. (1941). Psychodramatic Treatment of Psychoses [Tratamiento psicodramático de las psicosis] En: *Sociometry*, Vol. 3, No. 2 (abril), pp. 115-132.

Moreno, J. L. (1942). *Unpublished Works - 1942 typescripts re concepts of book on Psychodrama* [Trabajos inéditos - 1942, relativos a conceptos de un libro sobre psicodrama]. Caja 98, carpeta 1600, pp. 1-21. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1943), The Concept of Sociodrama: A New Approach to the Problem of Inter-Cultural Relations [El concepto de sociodrama: un nuevo abordaje al problema de las relaciones interculturales]. En: *Sociometry*. Vol. 6, No. 4 (Nov., 1943).

Moreno, J. L. (1944). Psychodrama and Therapeutic Motion Pictures. En: *Sociometry*, Vol. 7, No. 2 (May, 1944), pp. 230-244.

Moreno, J. L. (1944a). A Case of Paranoia Treated Through Psychodrama [Un caso de paranoia tratada a través del psicodrama]. *Sociometry*, Vol. 7, No. 3 (Aug., 1944), pp. 312-327.

Moreno, J. L. (1946). *Notes on Directorial Techniques in Psychodrama* [Notas sobre técnicas de dirección en psicodrama], caja 103, carpeta 1701. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1947). *The Theatre of Spontaneity* [El teatro de la espontaneidad]. New York: Beacon House.

Moreno, J. L. (1948). Experimental sociometry and the experimental method in science [La sociometría experimental y el método experimental en la ciencia]. En: Dennis, W. (ed.). *Current trends in social psychology* [Tendencias actuales en la psicología social]. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Moreno, J. L. (1948a). Forms of Psychodrama – Terms and Definitions [Formas del psicodrama – términos y definiciones]. En: *Sociatry*. Vol. 1, March 1948, n. 4, pp. 447-448.

Moreno, J. L. (1948b). Glossary of Terms [Glosario de términos]. En*: Sociatry*. Vol. II, December-March 1948, n.3-4, pp. 435-438.

Moreno, J. L. (1949). Sociometry and Marxism. En: *Sociometry*, vol. 12, No. 1/3 (Feb. - Aug., 1949), pp. 106-143.

Moreno, J. L. (1949a). The Spontaneity Theory of Learning. En: Haas, R. B. (ed.) *Psychodrama and Sociodrama in American Education*. Beacon: Beacon House.

Moreno, J. L. (1950s). Manuscript notes re Freud and Psychoanalysis. En: *Articles, speeches, etc.* [Artículos, discursos, etc.], caja 107, carpeta 1788. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1950). Le psychodrame et la psychotherapie des groupes. Psychodrame d'un mariage. (El psicodrama y la psicoterapia de grupo. Psicodrama de un matrimonio]. En: *Les Temps Modernes,* n. 59 y 60 (septiembre y octubre 1950).

Moreno, J. L. (circa 1950). General System of Psychodramatic Methods [Sistema general de métodos psicodramáticos]. En: *Articles, speeches, manuscript notes re psychodrama* [artículos, discursos, notas manuscritas sobre psicodrama], caja 107, carpeta 1803. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (circa 1950s). *Psychodrama – With Introductory Remarks Concerning Group Psychotherapy* [Psicodrama – con observaciones preliminares relativas a la psicoterapia de grupo], caja 107, capeta 1792. Boston: Harvard

Moreno, J. L. (1952). *1952 corres with Bruce Chapman and contract re television series* [Correspondencia de 1952 con Bruce Chapman y contrato referente a seria televisiva], caja 2, carpeta 24. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1952-1953). Philosophy of the Here and Now [Filosofía del aquí y ahora]. En: *Unpublished Works* [Obras inéditas], caja 95, carpetas 1562-1571. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1952-1953). Philosophy of the Here and Now: two versions of Part G. Speech before the Judge [Filosofía del Aquí y Ahora: dos versiones de la Parte G: Discurso frente al juez], caja 95, carpeta 1568. En: *Unpublished Works* [Trabajos Inéditos]. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1952-1953). *Philosophy of the Here and Now – Part I, Invitation to an Encounter (unpublished)* [Filosofía del aquí y ahora – parte I – Invitación a un encuentro (inédito), caja 95, carpeta 1562. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1953). *Who Shall Survive? – Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama* [¿Quién sobrevivirá? – Fundamentos de la sociometría, de la psicoterapia de grupo y del sociodrama]. Beacon, N. Y.: Beacon House Inc., 2.ª ed.

Moreno, J. L. (1954). *Fondements de la Sociométrie*. [Fundamentos de la sociometría]. Paris: Presses Universitaires de France.

Moreno, J. L. (1954a). *Sociometría y psicodrama.* Buenos Aires: Editorial Deucalión.

Moreno, J. L. (1955). *Preludes to My Autobiography* [Preludios a mi autobiografía]. Beacon, New York: Beacon House.

Moreno, J. L. (1957). *The First Book on Group Psychotherapy 1932* [El primer libro sobre psicoterapia de grupo de 1932]. Beacon, NY: Beacon House, 3.ª. ed.

Moreno, J. L. (1958). On the History of Psychodrama [Sobre la historia del psicodrama]. En: *Group Psychotherapy,* vol. XI, n. 3, pp. 257-260.

Moreno, J. L. (1959). *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis* [La psicoterapia de grupo y psicodrama – introducción a la teoría y a la praxis]. Stuttgart: Georg Thieme Verlag.

Moreno, J. L. (1959a). Psychodrama [Psicodrama]. En: Arieti, S. (ed.). *American Handbook of Psychiatry* [Manual Estadounidense de Psiquiatría]. NY: Basic Books.

Moreno, J. L. (1960). *Manuscript materials for JLM contribution, Psychiatric Encounter in the Soviet Union* [Materiales manuscritos para la contribución de JLM, Encuentro de Psiquiatría en la Unión Soviética], caja 82, carpeta 1353. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1960a). Psicodrama y Existencialismo. En: *Revista de Psiquiatría y Psicología Médica de Europa y América Latinas*, año VIII, tomo IV, No. 7, pp. 553-564, julio, Barcelona.

Moreno, J. L. (ca. 1960s). *Typescript of Psychodrama and Psychoanalysis, Similarities and Differences* [Mecanografiado de psicodrama y psicoanálisis, similitudes y diferencias], caja 108, carpeta 1816. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1961). *France: 1953…1966 corres with S. Lebovici* [Francia: correspondencia con SL], caja 67, capeta 1088. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1961a). En: *Montreal: Excerpta Medica Foundation*, vol. 3, parte 2.

Moreno, J. L. (1961b). *Psicodrama.* Buenos Aires: Ediciones Hormé.

Moreno, J. L. (1964) The Third Psychiatric Revolution and the Scope of Psychodrama [La tercera revolución psiquiátrica y el alcance del psicodrama] En: *Group Psychotherapy,* vol. 17, pp. 149-171.

Moreno, J. L. (1966). *Psicoterapia de grupo y psicodrama.* México: Fondo de Cultura Económica.

Moreno, J. L. (ed). (1966a). *The International Handbook of Group Psychotherapy* [Manual Internacional de Psicoterapia de Grupo]. New York: Philosophical Library.

Moreno, J. J. (1967). Cervantes, Don Quixote and Psychodrama: Reply to Professor Francisco García- Valdecasas, M.D. [Cervantes, Don Quijote y psicodrama: Respuesta al profesor Francisco García-Valdecasas, médico]. En: *Group Psychotherapy*, 20, pp. 15-24.

Moreno, J. L. (1967a). Introduction to the Psychodrama of Sigmund Freud [Introducción al psicodrama de Sigmund Freud]. En: *Articles, speeches, etc. Various typescripts re Sigmund Freud* [Artículos, discursos, etc. Varios mecanografiados referentes a Sigmund Freud], caja 105, carpeta 1753. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1967b). *The Psychodrama of Sigmund Freud* [El psicodrama de Sigmund Freud]. Beacon: Beacon House.

Moreno, J. L. (1967c). *1967 letter to Pres. Lyndon B. Johnson and others re Vietnam War* [carta de 1967 al Pres. LBJ y otras relativas a la guerra de Vietnam], caja 112, carpeta 1874. Boston: CLM, Harvard University.

Moreno, J. L. (1968). The Validity of Psychodrama. En: *Group Psychotherapy*, vol. XXI, marzo, n. 1.

Moreno, J. L. (1968a). Introduction: Comments on the Development of a Movement. [Introducción: Comentarios sobre el desarrollo de un movimiento]. En: Greenberg, I. A. (1968).

Moreno, J. L. (1968b). En: *Canada: 1966-70 corres with Gilbert Tarrab* [Canadá: correspondencia de 1966-1970 con GT], caja 64, carpeta 1042. Boston: Countway Library of Medicine, Harvard Univesity.

Moreno, J. L. (1969). *Country Files: Spain 1968-72 – corres with Ramon Sarró* [Archivos de países – correspondencia con Ramon Sarró], caja 72. Boston: CLM, Harvard University.
Moreno, J. L. (1969a). The Viennese Origins of the Encounter Movement, Paving the Way for Existentialism, Group Psychotherapy and Psychodrama [Los orígenes vieneses del movimiento del encuentro]. En: *Group Psychotherapy*, vol. XXII, N°. 1 & 2.
Moreno, J. L. (1971). En: *Group Psychotherapy and Psychodrama.* Vol. XXIV, No. 1-2, pp. 14-16. Ver también Moreno, J. L. (1977). *El teatro de la espontaneidad.* Buenos Aires: Editorial Vancu, pp. 200-204.
Moreno, J. L. (1972). *Fundamentos de la sociometría*, 2a. ed. Buenos Aires: Editorial Paidós.
Moreno, J. L. (1972a). The Religion of God-Father. En: Johnson, P. E. (ed.). (1972). *Healer of the Mind – a Psychiatrist's Search for Faith.* Nashville: Abingdon Press.
Moreno, J. L. (1974). *Autobiography of a genius* [Autobiografía de un genio]. Manuscrito inédito. Amherst, MA: Zerka T. Moreno Foundation.
Moreno, J. L. (1975). *Psychodrama – Second volume – Foundations of Psychotherapy* [Psicodrama – segundo volumen – bases de la psicoterapia], 2a. ed., New York: Beacon House.
Moreno, J. L. (1977). *El teatro de la espontaneidad.* Buenos Aires: Editorial Vancu.
Moreno, J. L. (1977a). *Psychodrama – First volume,* [Psicodrama, primer volumen], 5.ª. ed., New York: Beacon House.
Moreno, J. L. (1977b). *Psicomúsica y sociodrama.* Buenos Aires: Ediciones Hormé, 2a. ed.
Moreno, J. L. (1985). *The Autobiography of J. L. Moreno, M. D.* [La Autobiografía de J. L. Moreno, médico]. Manuscrito inédito. Archivos de René Marineau.
Moreno, J. L. (1993). *Psicodrama.* Buenos Aires: Lumen-Hormé, 6.ª. ed.
Moreno, J. L. (1995a). *El Psicodrama – Terapia de acción y principios de su práctica.* Buenos Aires: Lumen-Hormé.
Moreno, J. L. (1995b). *Las bases de la psicoterapia.* Buenos Aires: Lúmen/Hormé.
Moreno, J. L. & Dunkin, W. (1941). *The Function of the Social Investigator in Experimental Psychodrama* [La función del investigador social en el psicodrama experimental]. En: *Sociometry*, Vol. 4, No. 4 (Nov., 1941), pp. 392-417.
Moreno, J. L. & Fischel, J. K. (1942). Spontaneity Procedures in Television Broadcasting with Special Emphasis on Interpersonal Relation Systems [Procedimientos espontáneos en la difusión televisiva con especial énfasis en los sistemas de relación interpersonal]. En: *Sociometry*, Vol. 5, No. 1 (Feb., 1942), pp. 7-28.
Moreno, J. L., Jennings, H. & Stockton, R. (1946). Sociometry in the Classroom [Sociometría en el Aula]. En: *Sociometry.* Vol. 6, No. 4, (nov., 1943), pp. 425-428.
Moreno, J. L. & Jennings, H. H. (eds.) et alii. (1960). *The Sociometry Reader.* New York: The Free Press of Glencoe, Illinois.
Moreno, J. L. & Moreno, F. B. (1944). Spontaneity Theory of Child Development [Teoría de la Espontaneidad del Desarrollo del Niño]. En: *Sociometry*, Vol. 7, No. 2 (May, 1944), pp. 89-128.
Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (1959). *Psychodrama Second Volume – Foundations of Psychotherapy.* Beacon: Beacon House.
Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (1975). *Psychodrama Third Volume – Action Therapy and Principles of Practice* [Psicodrama tercer volumen – terapia de acción y principios de la práctica]. Beacon: Beacon House.
Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (1995). Normas, técnicas y métodos auxiliares del psicodrama. En: *El psicodrama – terapia de acción y principios de su práctica.* Buenos Aires: Lumen/Hormé.
Moreno, J. L., Moreno, Z. T. & Moreno, J. D. (1964). *The First Psychodramatic Family.* Beacon, N.Y.: Beacon House.
Moreno, J. L. & Toeman, Z. (1942). The Group Approach in Psychodrama [El enfoque de grupo en Psicodrama]. En: *Sociometry*, Vol. 5, No. 2 (May, 1942), pp. 191-195.
Moreno, J. L. & Toeman, Z. (1947). Editorial II – Sociatry and Psychiatry [Editorial II – sociatría y psiquiatría]. En: *Sociatry – Journal of Group and Intergroup Therapy* [Sociatría – revista de terapia de grupos e intergrupos]. Vol. 1, March 1947, N. 1.
Moreno, Z. T. (1959a). A Survey of Psychodramatic Techniques [Un estudio de las técnicas psicodramáticas]. En: *Group Psychotherapy.* Vol. XII, March 1959, n. 1, pp. 5-14.
Moreno, Z. T. (1965). Psychodramatic Rules, Techniques, and Adjunctive Methods [Normas psicodramáticas, técnicas y métodos auxiliares]. En: *Group Psychotherapy*, 18, pp. 73-86.
Moreno, Z. T. (1966a). The Seminal Mind of J. L. Moreno and His Influence upon the Present Generation [La mente seminal de JL Moreno y su influencia en la generación actual]. En: *International Journal of Sociometry and Sociatry,* v. 4-5, pp. 145-156.
Moreno, Z. T. (1979). Escape me never [Nunca te escapes de mí]. En: *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, volumes 32-33.
Moreno, Z. T. (1995). Foreword [Prefacio]. En Farmer, C. (1995).

Moreno, Z. T. (2006). *The Quintessential Zerka – Writings by Zerka Toeman Moreno on Psychodrama, Sociometry and Group Psychotherapy* [Zerka quintaesencial – escritos de ZTM sobre psicodrama, sociometría y psicoterapia de grupo]. London/NY: Routledge.

Moreno, Z. T. (2012). *To Dream Again* [Soñar de nuevo]. Catskill, New York: Mental Health Resources.

Moreno, Z. T., Blomkvist, L. D. & Rützel, T. (2000). *Psychodrama, Surplus Reality and the Art of Healing* [Psicodrama, realidad suplementaria y el arte de curar]. London/ Philadelphia.

Moreno-Levy, J. (1919). Die Gottheit als Komödiant [La Divinidad como Comediante]. En: *Die Neue Daimon.* Wien: Genossenschaftsverlag, pp. 48-63.

Morton, F. (2001). *Thunder at Twilight – Vienna 1913/1914* [Trueno en el Crepúsculo – Viena 1913/1914]. Cambridge: Da Capo Press.

Much Child Mortality Blamed on Medical Colleges – Dr. Ira S. Wile Says Only a Small Proportion of Physicians Have Had Proper Training in the Care of Babies [Tanta mortalidad infantil atribuida a las facultades de medicina - Dr. Ira S. Wile dice que sólo una pequeña proporción de los médicos han tenido una formación adecuada en el cuidado de los bebés] (20 noviembre, 1910), New York Times.

Murphy, G. (1937). The Mind is a Stage – Adjusting Mental Problems in a "Spontaneity Theater" [La mente es un escenario – ajustando problemas mentales en un "teatro de la espontaneidad"]. En: *Forum and Century*, May, pp. 277-280.

Murphy, G. (1961). *Freeing Intelligence Through Teaching – A Dialectic of the Rational and the Personal* [Liberando la inteligencia a través de la enseñanza – una dialéctica de lo racional y lo personal]. New York: Harper & Brothers.

Musil, R. (1973). *El hombre sin atributos,* tomo I. Barcelona: Seix Barral.

Neilson, W. A. (ed.). (1940). *Webster's New International Dictionary of the English Language* Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Company, Publishers.

New Deal. (2016). En *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/event/New-Deal

Nobel prize.org. 1936. Recuperado de: https://www.nobelprize.org/nomination/archive/show_people.php?id=6233

Nudel, B. W. (1993). *Moreno e o hassidismo – princípios e fundamentos do pensamento filosófico do criador do psicodrama.* São Paulo: Editora Ágora.

Organización Mundial de la Salud, 2016. Recuperado de http://www.who.int/features/factfiles/mental_health/mental_health_facts/es/

Overholser, W. (1945). Foreword [Prefacio]. En: *Group Psychotherapy – a Symposium* [Psicoterapia de Grupo – un simposio]. New York: Beacon House.

Perkins, F. (1946). *The Roosevelt I Knew* [El Roosevelt que conocí]. New York: Viking.

Perls, F. S. (1974). *Sueños y Existencia.* Santiago, Chile: Cuatro Vientos Editorial.

Perls, F. S. (1976). *El enfoque guestáltico & testimonios de terapia.* Santiago, Chile: Cuatro Vientos Editorial.

Perrett, G. (1983). *America in the Twenties – A History* [La América en los años veinte – una historia]. New York: Touchstone.

Perrucci, A. (2008). *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improviso* [Un tratado sobre la actuación, de memoria y por improvisación (1699) – Del arte representativo, premeditado y de improviso]. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Petzold, H. (1973). *Das "Therapeutische Theater" V. N. Iljines als Form Dramatischer Therapie.* Recuperado de http://www.fpi-publikation.de/artikel/textarchiv-h-g-petzold-et-al-/index.php.

Phillips, K. (1979). Introduction [Introducción]. En: Rilke, R. M. (1979). *Nine Plays*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

Pinel, P. (1801). *Traité médico-philosophique sur l'alienation mentale ou la manie* [Tratado médico-filosófico sobre la alienación mental o la manía]. Paris: Richard, Caille et Ravier, pp. 233-7.

Pinel, P. (1809). *Traité médico-philosophique sur l'alienation mentale*. Paris: Brosson.

Piaget, J. (1923). *Le langage et la pensée chez l'enfant* [El lenguaje y el pensamiento en el niño]. Neuchâtel, Paris: Delachaux et Niestlé. Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/JP23_Langage_pensee_chap6_QuestionsEft.pdf

Piaget, J. (1923a). La pensée symbolique et la pensée de l'enfant [El pensamiento simbólico y el pensamiento del niño]. En: *Archives de psychologie*, v. XVIII, pp. 275-304.

Piaget, J. (1939). Les nouvelles méthodes. En : *Encyclopédie Française*, t. 15, fasc. 28, pp. 1-13.

Piaget, J. (1943). Le jeu et l'hygiène mentale chez l'enfant [El juego y la higiene mental en el niño]. En : L'hygiène mentale des enfants et adolescents. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé. Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/JP43_JeuEtHygieneMentaleEft.pdf

Piaget, J. (1949). *Le Droit à l'éducation dans le monde actuel* [El derecho a la educación en el mundo actual]. Paris : UNESCO, Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/JP49_droit_education.pdf

Piaget, J. (1954). L'éducation artistique et la psychologie de l'enfant [La educación artística y la psicología del niño]. En : Ziegfeld, E. *Art et éducation. Recueil d'essais* [El arte y la educación. Colección de ensayos] Paris: UNESCO. Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/JP54_art_education.pdf

Piaget, J. (1960). La portée psychologique et épistémologique des essais néo-hulliens de D. Berlyne [La importancia psicológica y epistemológica de las pruebas neo-hullianas de D. Berlyne]. En: *Études d'épistémologie génétique* [Estudios de epistemología genética), vol. XII. Paris: PUF. Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/JP60_EEG12_Partie3.pdf

Pisula, W. (2009). *Curiosity and Information Seeking in Animal and Human Behavior* [La curiosidad y la búsqueda de información en el comportamiento animal y humano]. Florida: Brown Walker Press.

Pitzele, M. S. (1979). The Apotropaic Psychodrama and the Moreno Scripts [El psicodrama apotropaico y los argumentos de Moreno]. En: *Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry*, vol. XXXII, 1979, pp. 56-61.

Prager Presse (2016). Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Prager_Presse

Professor Johann Christian Reil of Halle (2008). En: *The British Journal of Psychiatry* [Revista Britânica de Psiquiatría]. Recuperado de http://bjp.rcpsych.org/content/193/1/1.abstract

Psychodrama. (1902-1910). En: *Brockhaus Konversationslexikon.* Recuperado de http://www.peter-hug.ch/lexikon/psychodrama Cf. también Friedrich Arnold Brockhaus. (2016). In *Encyclopædia Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/biography /Friedrich-Arnold-Brockhaus

Psychodrama. (2013) En: *Oxford English Dictionary (OED)*. Recuperado de http://www.oed.com/view/ Entry/153873?redirectedFrom=psychodrama#eid

Psychodrama. (2016). En: *Merriam-Webster.* Recuperado de http://www.merriam-webster.com/dictionary/psychodrama.

Racine, J. (1669). *Les Plaideurs – comédie* [Los litigantes – comedia]. Paris: Claude Barbin.

Racine, J. (1982). *Fedra/Andrómaca/Los Litigantes/Británico.* Buenos Aires: Ediciones Orbis.

Read, L. D. S. (2001). Beginnings of Theatre in Africa and the Americas [Los inicios del teatro en África y en las Américas], pp. 93-104). En: Brown, J. R. (ed.) (2001).

Reber, A. S. (1985). *The Penguin Dictionary of Psychology* [El Diccionario Penguin de Psicología]. London: Penguin Books.

Real Academia Española (RAE). (2001). *Diccionario de la lengua española*, 22.ª. ed. Madrid: RAE.

Reil, J. C. (2007). *Rhapsodies sur l'emploi de la méthode de cure psychique dans les dérangements de l'esprit* [Rapsodias sobre el uso del método de tratamiento psicológico en trastornos de la mente]. Nîmes: Champ Social Éditions.

Revue du Psychodrame Freudien [Revista del psicodrama freudiano] (2016). Recuperado de http://www.asso-sept.org/psychodrame-freudien/

Ricoboni, L. (1730). *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine* [Historia del teatro italiano, desde la decadencia de la comedia latina]. Paris: André Cailleau.

Rilke, R. M. (1959) *Sämtliche Werke – Dritte Band – Jugendgedichte* [Obras Completas – tercer volumen- poemas juveniles]. Wiesbaden: Insel Verlag.

Rilke, R. M. (1979). *Nine Plays*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

Roman, H. (1944). Rilke's psychodramas. En: *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 43, No. 4 (Oct. 1944), pp. 402-410. Champaign: University of Illinois Press.

Romanticism [Romanticismo], (2016). Recuperado de http://www.britannica.com/art/Romanticism.

Romaña, M. A. (1987). *Psicodrama pedagógico – método educacional psicodramático*. Campinas: Papirus.

Romaña, M. A. (2010). *Pedagogia psicodramática y educación conciente – Mapa de un accionar educativo.* Buenos Aires: Lugar Editorial.

Rozenblit, M. L. (1983). *The Jews of Vienna 1867-1914 – assimilation and identity* [Los judíos de Viena 1867-1914 – asimilación e identidad]. Albany: State University of New York Press.

Rudlin, J. (2007). *Commedia dell'Arte – an Actor's Handbook.* [*Commedia dell'Arte* – un manual del actor] New York: Routledge.

Sabino, C. A. (2010). *Cómo hacer una tesis – y elaborar todo tipo de escritos.* Buenos Aires: Lumen/Hvmanitas.

Sachar, H. M. (2005). *A history of the Jews in the modern World* [Una historia de los judíos en el mundo moderno]. New York: Alfred A. Knopf.

Salas, J. (2007). *Improvising Real Life: Personal Story in Playback Theatre* [Improvisar la vida real: la historia personal en el Teatro Playback]. New Paltz, NY: Tusitala Publishing.

Samuel, F. A. (2014). *The Humanistic Approach to Education: From Socrates to Paulo Freire* [El enfoque humanista de la educación: De Sócrates a Paulo Freire]. NY: Bethany Publications.

Sauvages, F. B. (1772). *Nosologie Méthodique ou Distribution des Maladies en Classes, en Genres et en Espèces* [Nosología metódica o distribución de las enfermedades en clases, géneros y especies], 10 tomos. Lyon: Jean-Marie Bruyset, tomo VII.

Sayler, O. M. (1922). *The Russian Theatre*. New York: Brentano's Publishers.

Sayler, O. M. (1927). Introduction [Introducción]. En: Evreinoff, N. (2013).

Scaramella, D. G. (1972). *"Las Nubes" de Aristófanes – estudio, versión y notas.* Buenos Aires: Editorial Columba.

Schechter, J. (ed.). (2003). *Theatre – a sourcebook* [Teatro Popular – un libro de referencia]. New York: Routledge.

Scheiffele, E. (1995). *The Theatre of Truth – Psychodrama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influences of Jacob Levy Moreno.* [El teatro de la verdad - psicodrama, espontaneidad e improvisación: Las teorías teatrales e influencias de Jacob Levy Moreno]. Berkeley: University of California.

Scheiffele, E. (2006). Recuperado de http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/moreno_scheiffele.pdf.

Scherr, M. (2010). *Jacob Levy Moreno in the refugee camp Mitterndorf a. d. Fischa – a historical research* [Jakob Levy Moreno en el campo de refugiados Mitterndorf del Fischa – una investigación histórica]. Klagenfurt: Universität Klagenfurt.

Scherr, F. (2010a). *Jakob Levy Moreno im Flüchtlingslager Mitterndorf a. d. Fischa – eine Spurensuche* [Jakob Levy Moreno en el campo de refugiados Mitterndorf del Fischa – una búsqueda de rastros]. Klagenfurt: Alpen-Adria-Universität Klagenfurt.

Schick test. (2016). En: *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/topic/Schick-test

Schloss, D. F. (1885). *The Persecution of the Jews in Roumania.* London: D. Nutt, 270, Strand, W. C.

Schochet, R. J. E. (2007/5767). *Conceptos Místicos en el Jasidismo – una Introducción a los Conceptos y Doctrinas de la Cabalá.* Buenos Aires: Editorial Kehot Lubavitch Sudamericana.

Schorske, C. (1961). En: *The American Historical Review 66,* Julio de 1961, pp. 930-946.

Schorske, C. (1981). *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture* [La Viena de fin de siglo, política y cultura]. New York/Toronto: Vintage Books.

Schutz, W. (1978). *Todos somos uno – la cultura de los encuentros.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2.ª. reimp.

Schützenberger, A. A. (1970). *Précis de psychodrame – introduction aux aspects techniques*. Paris: Editions Universitaires.

Scylla and Charybdis. (2016). En: *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/topic/ Scylla-and-Charybdis

Sefardiweb del CSIC. (s. f.) Recuperado de http://www.proyectos.cchs.csic.es/sefardiweb/node/49.

Séneca, L. A. (s. f.) *Tratados morales*. Recuperado de http://www.nueva-acropolis.es/filiales/libros/Seneca-Tratados_Morales.pdf

Spillius, E. B., Milton, J., Garvey, P., Couve, C. & Steiner, D. (2011). The New Dictionary of Kleinian Thought. [El nuevo diccionario del pensamiento kleiniano]. NY : Routledge.

Stanislavsky system [sistema de Stanislavski]. (2016). In *Encyclopædia Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/art/Stanislavsky-system

Steel Band Called Radiofilm Makes Records of Broadcasts [Banda de acero llamada radiofilm hace grabación de emisiones]. (1925). En: *The New York Times*, August, 9, p. 14.

Stegreiftheater (2016). Recuperado de http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s795543.htm.

Stein, S. (1953). They May Trace You Back Right on the Video Screen [Ellos pueden rastrear a usted directamente en la pantalla de vídeo]. En: *The Washington Post*, 22 de abril de 1953.

Stephenson, C. E. (ed.). (2014). *Jung and Moreno – Essays on the theatre of human nature* [Jung y Moreno - Ensayos sobre el teatro de la naturaleza humana]. London/NY: Routledge.

St. George, J. S., Schwager, S., & Canavan, F. (1999). A Guide to Drama-Based training [Una guía para el entrenamiento basado en el drama]. En: *Employment Relations Today*, Winter 1999, vol. 25(4), No. 8, pp. 73-81.

Storck, K. (1894). *Seelenbilder – Dichtungen von Karl Storck – Mit ein Abhandlung über das Psychodrama* [Cuadros anímicos – poemas de Karl Storck - con un tratado sobre el psicodrama. Strasburg: Druck von Müller, Hermann & Cie., St. Leostrasse.

Streck, D., Redin, E. y Zitkoski, J. J. (orgs.). (2010). *Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte/São Paulo : Autêntica.

Surel-Tupin, M. (1983). *Dullin, le cirque et le music-hall.* En : Amiard-Chevrel, C. (1983). Lausanne : La Cité.

Sutherland, J.-A. (2010). The Role of Film and Media in Mental Health. En: Anthony, K., Nagel, D. M. & Goss, S. (2010). *The Use of Technology in Mental Health (applications, ethics and practice)* [El uso de la Tecnología en la salud mental (aplicaciones, ética y práctica)]. Springfield: Charles C Thomas – Publisher.

Tarrab, G. (1968). Le Happening – analyse psycho-sociologique [El happening, análisis psicosociológico]. En: *Revue d'Histoire du Théâtre*, 20ème année, 1 [Revista de la historia del teatro, 20º año, 1].

Tatlock, L. (2008). Foreword: Reading "Simplicissimus" in Translation in 2008 [Prefacio : Leyendo "Simplicissimus" en la traducción de 2008]. En: Grimmelshausen, H. J. von. (2008).

Theatre of the Vieux-Colombier [Teatro del Viejo Palomar]. (2016). In *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica.com/topic/Theatre-of-the-Vieux-Colombier

Thespis. (2016). En *E. Britannica*. Recuperado de http://www.britannica. com/biography/Thespis-Greek-poet.

Toeman, Z. (1945). A Sociodramatic Audience Test [Un test sociodramático del público]. En: Moreno, Z. T. (2006). *The Quintessential Zerka.*

Toeman, Z. (1946), Clinical Psychodrama: Auxiliary Ego, Double, and Mirror Techniques [Psicodrama clínico: técnicas de yo auxiliar, doble, y espejo]. En: *Sociometry*, Vol. 9, No. 2-3 (May-Aug., 1946), pp. 178-183.

Toeman, Z. (1949). History of the Sociometric Movement in Headlines [Historia del movimiento sociométrico en titulares. En: *Sociometry, A Journal of Inter-Personal Relations* XII, 1-3, pp. 255-259.

To Lecture on Youth in Modern Civilization [Dar conferencias sobre la juventud en la civilización moderna]. (5 maio, 1929), The Brooklyn Daily Eagle, New York.

UQTR (2003). *Psychodrama in Action (in the 1960s)* [Psicodrama en acción (en los años sesenta)], disco 3, DVD, 54 minutos, 52'28''-53'59''. San Francisco: info@psychotherapy, net.

UQTR (Université du Québec à Trois-Rivières). (2003a). *Psychodrama of a Marriage – a Motion Picture* [Psicodrama de un matrimonio - una película], disco 4, [DVD], 1h41'. San Francisco:Psychotherapy.net.

UQTR. (2003b). *Spontaneity Training and Role Re-Training (around 1933)* [Entrenamiento de la espontaneidad y reentrenamiento de rol (alrededor de 1933], disco 1 [DVD]. San Francisco: Psychotherapy.net.

UNICEF (2015). Recuperado de http://www.data.unicef.org/corecode/uploads/document6/uploaded_pdfs/corecode/SOWC_2015_Summary _and_Tables-final_214.pdf

University of Vienna. (2016). En: *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica.com/topic/ University-of-Vienna

Valverde, J. M. (1990). *Viena – fin del imperio.* Barcelona: Editorial Planeta.

VanderBos, G. R. (ed.). (2007). *APA Dictionary of Psychology* [Diccionario de Psicología de la Asociación Psicológica Americana (APA)]. Washington D. C.: American Psychological Association.

Vigo, D., Thornicroft, G. & Atun, R. (2016). *Estimating the true global burden of mental illness* [La estimación de la verdadera carga global de las enfermedades mentales]. *Lancet Psychiatry* 2016; 3: 171-78 Recuperado de www.thelancet.com/psychiatry

Waissenberger, R. (1986). Entre rêve et réalité [Entre sueño y realidad]. En: *Vienne 1880-1938 L'Apocalypse Joyeuse*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, pp. 60-71.

Waldt, R. (2006). *Begegnung – J. L. Morenos Beitrag zu Martin Buber dialogischer Philosophie* [Encuentro – la contribución de JL Moreno a la filosofía dialógica de Martin Buber]. Viena: Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Viena. Recuperado de http://www.waldl.com/downloads/Moreno_Buber.pdf

Wenk, C. A. (1987). *Raíces del sicodrama* [*sic*] *– la historia ignorada de sus fuentes.* Córdoba: César Wenk.

Wildhaber, H. (2006). *Morenos Wirken in Bad Vöslau von 1918 – 1925* [El trabajo de Moreno en Bad Vöslau de 1918 a 1925]. Klagenfurt: Universidad de Klagenfurt.

Williams, A. (1989). *The Passionate Technique – Strategic Psychodrama with Individuals, Families and Groups* [La técnica apasionada – psicodrama estratégico con individuos, familias y grupos]. London/New York: Tavistock/Routledge.

Wittmann, C. F. (1888). Prólogo. En: Meerheimb, R. *Psychodramen – Material für den rhetorisch-deklamatorischen Vortrag.* [Psicodramas – material para la interpretación retórico-declamatoria]. Leipzig: Drum und Verlag von Philipp Reclam.

Wolman, S. (1937). En: En *Sociometry – A Journal of Inter-Personal Relations*, vol. 1, Julio-octubre, Nos. 1 y 2, pp. 220-254.

World War I. (2016). En: *E. Britannica.* Recuperado de http://www.britannica. com/event/World-War-I

World War I. (2016a). En: *E. Britannica.* Recuperado de http://www. britannica.com/event/World-War-I/Killed-wounded-and-missing

Wright, C. H. C. (ed.). (1906). *Racine's Les Plaideurs.* Boston: D. C. Heath & Co., Publishers.

Yablonsky, L. (1976). *Psychodrama – Resolving Emotional Problems through Role Playing* [Psicodrama – Resolviendo problemas emocionales a través de juego de roles]. New York: Basic Books, Inc.

Yates, W. E. (1992). *Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre* [Schnitzler, Hofmannsthal y el teatro austríaco]. New Haven/London: Yale University Press.

Zimmermann, F. (1892). Was ist ein Psychodrama? [¿Qué es un psicodrama?]. En: *Neue Litterarische Blätter* [Nuevas Hojas Literarias]. Bremen: Verlag von J. Kühtmann's Buchhandlung (Gustav Winter).

Zuretti, M. (2007) Psychodrama in the Presence of Whales [Psychodrama in the Presence of Whales]. En: *British Journal of Psychodrama and Sociodrama*, Vol. 22, Number 1, pp. 19-32. Recuperado de http://psykodramainstitutt.no/uf/90000_99999/97040/1ff03dea150dfed5c54ce9bcb8cdc014.pdf

Zweig, S. (1964). *The World of Yesterday* [El mundo de ayer]. Lincoln/London: University of Nebraska Press.

Anexos

Anexo 1

De los griegos a los modernos: la improvisación antes de Moreno

> Así pues, dado que el imitar es conforme con nuestra naturaleza, al igual que la música y el ritmo (es obvio que los metros son parte de los ritmos), en un origen aquellos que poseían las mejores aptitudes para estos asuntos avanzaron lenta y gradualmente y crearon la poesía a partir de sus improvisaciones (Aristóteles, 2007, p. 71).

La frase es de Aristóteles y muestra bien la importancia que el filósofo griego daba al fenómeno de la improvisación ya en el siglo IV antes de Cristo. En su *Poética*, después de afirmar que "Homero fue el poeta supremo de los asuntos serios", Aristóteles sostiene que él "también fue el primero en esbozar los esquemas formales de la comedia" (p. 72). Además, escribe que así que aparecieron la tragedia y la comedia, "los poetas se inclinaron a un u otro tipo de poesía, dependiendo de su propia naturaleza" (pp. 72-73), explicando que "unos comenzaron a componer comedias en vez de yambos, y otros dejaron la épica en favor de la tragedia, porque estas formas son superiores y más apreciadas que aquellas" (p. 73). Y agrega:

> En cualquier caso, teniendo tanto la tragedia como la comedia su origen en la improvisación (la primera, de los solistas de ditirambo, la segunda de los himnos fálicos, que todavía hoy son costumbre vigente en muchas ciudades), la tragedia fue avanzando poco a poco al desarrollar los poetas las posibilidades que había en ella (p. 73).

Por otro lado, insistiendo en la idea de que "la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia" (p. 70), Aristóteles menciona a Sófocles "en tanto que imitador", opinando que se asemeja a Homero, "pues ambos imitan hombres buenos", y que "en otro aspecto, también se asemeja a Aristófanes, pues ambos imitan hombres que actúan y obran *(drôntas)"*. Por esa razón, observa el filósofo, "dicen algunos que sus obras se llaman dramas *(drámata)*, porque imitan a hombres que actúan" (p. 69).

La referencia a la noción de drama como *acción* suena familiar en el contexto psicodramático porque, ya hemos visto, era esa la acepción utilizada por Moreno. Además, la obra *Poética* también figuraba entre las primeras mencionadas en sus escritos sobre las raíces griegas de su propuesta de teatro terapéutico. De hecho, ya en *Das Stegreiftheater* el autor anónimo se refiere a "la perspectiva de Aristóteles (en la *Poética*)", al concluir la parte relativa al "teatro del creador" (Anónimo, 1923, p. 81).

La mención al filósofo griego frecuentemente hecha por Moreno, sin embargo, remite siempre a la idea de catarsis, y ese es el caso en su obra de 1923:

> El fundamento de su juicio es *la tragedia terminada.* La controversia respecto de si, según sus palabras, el efecto purificador sobreviene en el lector (oyente) o en los personajes trágicos de la poesía, se extiende hasta el presente; él busca equivocadamente inferir algo sobre el *efecto* a partir del teatro dogmático (p. 81).

En ningún momento Moreno menciona a Aristóteles respecto a su idea sobre la improvisación como fenómeno presente ya en la etapa histórica de creación de la poesía. Lo que el autor anónimo va a comentar al final de la parte "el teatro de improvisación" está más bien en una nota con el título de *Improvisation und Stegreifspiele* [Improvisación y pieza de

improvisación]. Ahí el autor utiliza por primera vez el término alemán de raíz latina y sus derivados, buscando distinguirlo del otro modo de improvisación que él propone:

> También los actores de la commedia dell' arte eran improvisadores [Improvisatoren], no intérpretes de improvisación. Después de que una cabeza ingeniosa hubo acuñado los tipos, quedaron preestablecidas las maneras de comportarse y las formas de hablar, el actor variaba el diálogo adaptándolo a la situación. La improvisación [Improvisation] tenía una dirección prescrita. La pieza de improvisación, en cambio, debe producirse sin condiciones, los tipos, las palabras, la actuación conjunta. La escena de improvisación también está expuesta a petrificarse en una serie de comedias con determinados tipos. Estos se delatan a sí mismos (bufón del rey, bufón del pueblo, juez de improvisación). Pero la verdadera forma de un arte del momento es la poesía sin ataduras, individual. *La comedia de improvisación debe evitar tanto el tipo dogmático como la palabra dogmática* (pp. 65-66) [cursivas en el original alemán].

En su edición de *The Theatre of Spontaneity* de 1947, Moreno aborda con más detalles las diferencias entre sus ideas y el teatro desarrollado por los adeptos de la *Commedia Dell'Arte*, pero no llega a avanzar más lejos en las raíces de la improvisación. Es cierto que el término finalmente logró entrar en el vocabulario psicológico oficial y, de hecho, el *APA Dictionary of Psychology* [Diccionario de Psicología de la Asociación Psicológica Americana (APA)] define i*mprovisación,* "en psicodrama", como "la actuación espontánea de problemas y situaciones sin preparación previa" (VanderBos, 2007, p. 471). Sin embargo, como veremos, el camino recurrido por el fenómeno habrá sido largo y difícil.

Afortunadamente, en la literatura especializada sobre ese tema, varios autores nos ayudan a entender los alcances históricos del concepto. Para el erudito francés Pierre Louis Duchartre, por ejemplo, "comediantes, dramaturgos, poetas y curanderos pertenecen a todos los tiempos", y por lo tanto la improvisación, concluye, "ha sido, y siempre será, la primera de las artes del teatro" (Duchartre, 1966, p. 24). Según Duchartre, en su libro *The Italian Comedy* [La comedia italiana], hay que buscar los precursores de los improvisadores italianos en Susarion que, "ocho siglos antes de Cristo, formó un grupo de comediantes en Icaria y vagó por toda Grecia", y también en Tespis, "con su carreta de vagabundos embadurnados, que realizaban comedias con música" (Duchartre, 1966, p. 24. Sobre eso, informa la *Britannica* que Tespis, poeta del siglo VI a. C., es considerado, "según la antigua tradición, el primer actor del teatro griego" (Thespis, 2016).

Duchartre considera que la cuna de la *commedia dell' arte* es la ciudad osca de Atella, ahora conocida como Aversa, donde eran creadas las *Atellanæ*, "comedias y farsas populares, parodias y sátiras políticas" (p. 18). Según él, el historiador Tito Livio relata que "incluso en su propio tiempo la literatura osca era estudiada tanto como la griega". El investigador francés comenta también que "los etruscos enseñaron mucho a los romanos sobre el drama" y que el teatro de ellos en la ciudad de Tusculum ya estaba construido en piedra "cuando los de Roma eran todavía de madera". En cuanto a las *Atellanæ*, Duchartre afirma que eran piezas improvisadas a partir de escenarios y que "disfrutaron de tanto éxito en Roma que eclipsaron completamente el teatro clásico regular" (p. 25).

A propósito, la *Britannica* confirma que esas piezas "se convirtieron en un entretenimiento popular durante la antigua república romana y el inicio de la Roma imperial". La enciclopedia agrega también que "no hay ningún registro de esas farsas después del siglo I a. C.", pero que "algunos de los personajes típicos de la *commedia dell'arte* italiana" reflejan la influencia de las piezas *Atellanæ*" (Fabula Atellana, 2016).

Durante los primeros siglos de nuestra era, cuenta Duchartre, los grupos que mantuvieron las tradiciones de las *Atellanæ* eran "compañías itinerantes que actuaban en escenarios-plataformas en las plazas públicas" (Duchartre, 1966, p. 26). Añade también que los padres de

la Iglesia habían mirado siempre con recelo a "las cabriolas sueltas de los cómicos ambulantes, cuyos trajes y chistes olían con demasiada frecuencia a puro paganismo". Duchartre afirma además que sus entretenimientos llegaron a ser prohibidos por ser nada menos que "sacrílegos y blasfemos", que la presencia de las mujeres les parecía "igualmente inmoral", con lo que los roles femeninos fueron "gradualmente abolidos" (p. 28), pasando a ser representados por varones.

Con la llegada del Renacimiento, informa el autor de *The Italian Comedy*, el teatro popular retomó su posición de importancia: "las *Atellanæ* volvieron a la moda y encontraran la misma aceptación que el teatro patricio". Duchartre explica también que el drama escrito, normalmente representado por los 'Académicos', era conocido como *commedia sostenuta*, mientras que "la comedia improvisada, con sus máscaras tradicionales, era llamada *commedia dell'arte*". Según él, los dos tipos florecieron lado a lado en Italia "desde el siglo XVI hasta finales del XVII" (pp. 28-29).

***

Otro autor que ilustra de muy cerca el fenómeno de la improvisación es Andrea Perrucci, que en 1699 publica *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improviso* [Un tratado sobre la actuación, de memoria y por improvisación – Del arte representativo, premeditado y de improviso]. Nacido en Palermo y educado en Nápoles, abogado, dramaturgo y actor, Perrucci había traducido obras del español Lope de Vega en un periodo en el cual grupos españoles "invadían Nápoles, pasando de allí a las cortes de embajadores por toda la península" – cuenta la profesora de Letras Modernas Nancy L. D'Antuono, que firma el prólogo de la edición bilingüe inglés-italiano (Perrucci, 2008, p. vii).

A propósito, D'Antuono afirma también que "Perrucci emerge de su texto, como el propio Lope: un hombre que posee el alma de actor – un actor ansioso por liberarse de las amarras de la tradición, guiado por el principio de que 'A veces salir de la regla es la mayor regla que hay'" (p. viii). De hecho, Perrucci organiza su tratado en dos partes, siguiendo lo indicado en el título, cada una con quince reglas respectivamente.

En la cuarta regla de la primera parte, por ejemplo, – de donde sale el principio a que se refiere D'Antuono – el autor informa que desde la antigüedad venía la costumbre de cantar las comedias y que, aunque el canto fue progresivamente abandonado, seguían siendo compuestas en versos. Luego, "para que el desempeño fuese más realista", los versos también fueron abandonados, y la primera pieza en prosa, *Calandria,* del cardinal Bernardo Tarlato, fue publicada en Siena (1521) y en Roma (1524), comenta Perrucci (p. 27).

Todavía en el texto de la regla 4, y sobre el hecho de que máquinas y otros recursos de simulación en los escenarios ya sean "antiguos, no modernos", Perrucci comenta: "como lo dice Festus, intérprete de Aristófanes, el derramamiento de sangre artificial fue también descubierto por los Antiguos, por lo que podemos decir con razón *nil novum sub Sole* [nada nuevo bajo el sol], excepto que las invenciones o bien son revividas, o algo se añade en ellas" (pp. 28, 29). Dicho de paso, ese último comentario de Perrucci a lo mejor se aplica también al origen del método psicodramático desarrollado por Moreno.

Aun así, en el prefacio de la segunda parte de su tratado, "Sobre la improvisación en la representación", Perrucci afirma que la puesta en escena de comedias improvisadas, "desconocida para los antiguos, es un invento de nuestro tiempo. No he encontrado una palabra

al respecto en ninguno de sus escritos." Con eso, observa, "parece que hasta ahora sólo en la bella Italia ha surgido una cosa así" (p. 101).

Perrucci expresa la opinión de que una empresa "tan fascinante como difícil y arriesgada" no debe ser intentada "sino por personas calificadas y competentes", argumenta, "ya que tienen que cumplir *all'improviso* lo que hace un poeta con premeditación" (p. 101). Es cierto, previene el dramaturgo palermitano, que "decir *quidquid in buccam venit* [lo que viene a la cabeza] sin duda resultará en disparates", y afirma estar de acuerdo con "aquella pluma de oro" [Cícero] según la cual "tener algo pensado y preparado para pronunciar en gran medida aumenta la claridad de la presentación". Sin embargo, agrega:

> Me río de los que están acostumbrados a realizar comedias sólo con guion y que dicen que un actor que improvisa no es bueno, por esa misma razón; porque quien sabe como improvisar perfectamente, que es más difícil, encontrará que es más fácil actuar en una comedia con guion, lo que no es tanto. De hecho, el actor que improvisa siempre será capaz de un golpe maestro: si su memoria falla, o comete un error, es capaz de corregirlo y el público no se dará cuenta de nada, mientras que un actor que recita como un loro quedará sin palabras en cualquier lapso (p. 101).

***

Es un equívoco deducir que la improvisación es un fenómeno asociado sobre todo a la *commedia dell'arte*. Aunque esa modalidad de teatro se haya extendido por varios siglos, la literatura especializada muestra que en distintos períodos históricos se han registrado manifestaciones de impromptu en otros ámbitos del llamado "teatro popular". Es cierto que la comedia italiana entra también en esa categoría, y Duchartre menciona el historiador Jean Nicolas Du Tralage, escritor francés del siglo XVII, para argumentar que la *commedia* floreció en tierra italiana porque allí – afirma Du Tralage – "el teatro es tan popular que la mayoría de los hombres que trabajan se priva de los alimentos con el fin de tener los medios para ir a las piezas" (Duchartre, 1966, p. 19).

El problema, señala Duchartre, es que "todas las formas de arte popular, por regla general, han sido considerados por literatos e historiadores como poco importantes" (p. 26). Joel Schechter, profesor de artes teatrales en la *San Francisco State University* y editor del libro *Popular Theatre – a sourcebook* [Teatro Popular – un libro de referencia], opina en la misma dirección, afirmando que "el teatro popular raramente acaba siendo impreso". Según él, el término "popular theatre" usado en inglés viene del francés "théâtre populaire" y cubre todas las manifestaciones y espectáculos públicos populares, empezando por "los antiguos mímicos griegos y sus contrapartes no occidentales" (Schechter, 2003, pp. 3-4).

Schechter afirma que, por miles de años, "formas populares como la mímica, la pantomima, el teatro de sombras y los payasos han estado disponibles para diversas poblaciones, incluyendo las clases bajas urbanas y aldeanos en toda Europa y Asia" (p. 3). Además, explica el profesor, esas diferentes formas populares de teatro "se prestan a adaptación, reinterpretación y cambios de contenido porque se originan en tradiciones de representación no escritas e improvisadas" (p. 10).

Por su lado, los profesores Carlo Mazzone-Clementi y Jane Hill, en su artículo "Commedia and the Actor" [La *commedia* y el actor], publicado también en el libro *Popular Theatre*, comentan:

> La prontitud del actor es un elemento importante en la *commedia*. El actor, además de conocer su personaje íntimamente, debe ser capaz de aceptar un escenario propuesto, un mero esqueleto de trama-y-circunstancias, y crear. Su creación debe ser original, impredecible y equilibrada. En su mejor

> momento, *commedia* es un *tour de force* para el actor, limitado únicamente por su imaginación, sus habilidades, y la capacidad de sus socios para responder, interactuar y crear con él espontáneamente. El actor de *commedia* nunca trabaja solo. Sus excursiones de virtuoso no deben proceder nunca de su propio yo. Debe haber una conciencia constante de la totalidad. (Mazzone-Clementi y Hill, 2003, p. 87).

Él mismo actor de *commedia*, Carlo Mazzone opina también que tanto el actor como sus compañeros se lanzan en una "situación improvisada, no en el sentido actual de ser 'no ensayada', sino en su significado original, de 'de repente'". Mazzone insiste en que "la confianza, basada en las habilidades reales y en el conocimiento mutuo" es fundamental en un grupo de *commedia*: "Ustedes están literalmente todos juntos en eso" (p. 87).

***

La profesora de Italiano y Literatura Comparada de la Universidad de California, Louise George Clubb, expone otro aspecto de la improvisación, relacionado al fenómeno musical, en su artículo "Italian Renaissance Theatre" [Teatro del Renacimiento italiano], incluido en la obra *The Oxford Illustrated History of the Theatre* [La Historia Ilustrada del Teatro, por la Universidad de Oxford]. Así como el drama regular escrito comparte con la música clásica una aspiración a forma y estructura inmutables, afirma Clubb, "la comedia improvisada es similar al jazz". O sea, explica ella, "el escenario ofrece las modulaciones orientadoras para el conjunto, el estado de ánimo establece un tempo, los vuelos solo son sostenidos y anclados por recursos individuales y por la habitual colaboración de dar-y-tomar" (Clubb, 2001, p. 129).

A propósito, el editor de ese libro, John Russell Brown, profesor de teatro en la Universidad de Michigan y experto en Shakespeare, sostiene la idea de que, aunque cualquier historia del teatro escrito en el occidente deba empezar por Atenas, "el teatro empezó en muchos otros sitios independientemente y, en cierto sentido, todavía se está creando de nuevo hoy en contextos hasta ahora desconocidos" (Brown, 2001, p. 7). Se trata de una observación importante también para la investigación sobre los orígenes del teatro de la improvisación y sus influencias sobre el método psicodramático creado por Moreno.

Un aspecto inusual sobre la improvisación es presentado en ese compendio de historia ilustrada del teatro, rompiendo con la tendencia de centrarse el fenómeno en el continente europeo. En su artículo sobre "Beginnings of Theatre in Africa and the Americas" [Los inicios del teatro en África y en las Américas], el profesor de drama Leslie Du S. Read, de la Universidad de Exeter, informa sobre el teatro *Egungun Apidan* [Representación de Milagros] "desarrollado en el imperio Oyo Yoruba, probablemente a finales del siglo XVI" (Read, 2001, p. 99). Confirmando lo que dice Du S. Read, Joel A. Adedeji, de la Universidad de Ibadán, Nigeria, revela en su artículo "The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre" [El origen y la forma del teatro de máscaras yoruba] que se trata de un culto a los antepasados, cuya evocación tiene lugar "en una ceremonia especial diseñada para dar la impresión de que el fallecido está haciendo una aparición temporal en la tierra" (Adedeji, 1972, p. 255).

Todavía sobre ese teatro practicado en *Yorubaland*, territorio ocupado por el pueblo yoruba en partes de tres países de África Occidental (Benín, Togo y Nigeria), Du S. Read explica que el espectáculo es presentado por grupos itinerantes "de hasta quince actores", y que "cada actuación consta de dieciocho o más escenas, en las que una sola máscara o grupo de máscaras improvisa sobre una sinopsis insinuando una historia, una situación, un personaje, un estado de ser, o un poder mágico" (Read, 2001, p. 97). Al respecto, la etnógrafa Margaret Thompson Drewal, profesora de la Northwestern University y autora del libro *Yoruba Ritual – Performers, Play, Agency* [Ritual yoruba – actores, pieza, agencia], comenta que "el carácter participativo del espectáculo yoruba significa que las posiciones del sujeto y del objeto están siempre en

proceso de cambio durante la actuación". Según ella, los espectadores son libres para intervenir y participar del ritual a través de sus propias improvisaciones. Con eso, los espectadores son a la vez el público y los artistas, "colocándose dentro y fuera" de la representación (Drewal, 1992, p. 15).

***

Volviendo al continente europeo: en 1730, Luigi Riccoboni publica en Paris y en francés su *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine* [Historia del teatro italiano, desde la decadencia de la comedia latina]. Actor de *commedia dell'arte* y escritor, Riccoboni empieza por el teatro de Roma, con sus tres especies de piezas, "la tragedia, la comedia regular y la que era actuada por mimos y pantomimos", atribuyendo el origen de la comedia italiana a partir de la tercera especie. Él cuenta que "los antiguos mimos habían adoptado las *Attellanes,* que eran las farsas de los latinos", en vez de las comedias regulares de Terencio y de Plauto, y que "los mimos modernos imitaron ese género de piezas", o sea, "estos tipos de farsas que se actúan *à l'impromptu*" (Riccoboni, 1730, pp. 30-31). Además, explica:

> El impromptu da lugar a la variedad del juego, por lo que al rever varias veces el mismo guion se puede rever cada vez una pieza diferente. El actor que actúa de improviso actúa de modo más vivo y con más naturalidad que el que juega un rol aprendido; uno se siente mejor, y consecuentemente dice mejor lo que uno produce que lo que es prestado de otros con la ayuda de la memoria; pero estas ventajas de la comedia actuada de improviso se adquieren con muchos inconvenientes; ella implica actores ingeniosos, los supone mismo de igual talento, porque la desgracia del impromptu es que la actuación del mejor actor depende absolutamente de la persona con quien él dialoga; si es con un actor que no sabe capturar con precisión el momento de la réplica, o que lo interrumpe inoportunamente, su discurso languidece, o la vivacidad de sus pensamientos se ahogará. La figura, la memoria, la voz, el sentimiento en sí no son suficientes para el actor que quiere actuar de improviso; él no puede llegar a la excelencia si no tiene una imaginación viva y fértil, una gran facilidad de expresión, si no posee todas las sutilezas de la lengua, y si no ha adquirido todos los conocimientos necesarios para las diferentes situaciones en las que su papel lo ubique (pp. 61-62).

Por lo que comenta también Duchartre, lo que ocurre es que, como la técnica de improvisación requería "las cualidades más raras y variadas", un actor de *commedia dell'arte* tenía que ser "un acróbata, bailarín, psicólogo, orador y un hombre de la imaginación, poseedor de un profundo conocimiento de la naturaleza humana", para poder interpretar adecuadamente los distintos roles (Duchartre, 1966, p. 70). Además, agrega el escritor, la costumbre de improvisar con uno o más colegas "prestaba un vigor adicional a la actuación de una compañía italiana, que finalmente logró una especie de unidad de las mentes, cada hombre teniendo un conocimiento perfecto de las debilidades de su compañero" (p. 73).

La mayor parte del tiempo, informa Duchartre, era el director de la compañía o entonces uno o más de los actores quienes tomaban el rol de componer los escenarios. Ese método permitía "a cada actor revivir escenas en las que él pudiera usar sus talentos particulares de la mejor manera". Sin embargo, comenta, las compañías nunca han podido instalarse por mucho tiempo en ningún sitio, "porque o bien la Iglesia o las autoridades civiles casi siempre se opusieron a ellas" (p. 74).

Efectivamente, en su libro *Improvisation as Art – conceptual challenges, historical perspectives* [La improvisación como arte – desafíos conceptuales, perspectivas históricas], Edgar Landgraf, profesor de alemán en la Universidad Estatal Bowling Green, Ohio, informa que "la proscripción de la improvisación de la mayoría de los grandes escenarios en el mundo de habla alemana se remonta a mediados del siglo XVIII". Landgraf afirma que, en Alemania, el crítico literario y dramaturgo Johann Christoph Gottsched fue el articulador de la posición

del Iluminismo "en contra de la improvisación y de otras formas de 'arte inferior'", entendiendo el fenómeno como "una señal de pereza e ignorancia". O sea, dice Landgraf, a pesar de su "larga y venerable historia en música, poesía y teatro", la improvisación pasa a ser "víctima de la distinción entre arte 'superior' e 'inferior'" (Landgraf, 2014, pp. 42-43).

La crítica hecha por Gottsched era que, por un lado, los actores ya no memorizaban y remplazaban las piezas convencionales por "farsas vulgares" y, por otro, que la improvisación "no persigue lo universal, sino que se aferra a lo particular". Más allá de eso, sin embargo, Landgraf identifica el problema como un síntoma de "las tensiones entre la creciente clase media y la aristocracia todavía dominante políticamente" durante aquel período. No se trata solamente de que la improvisación sea a menudo asociada con lo burlesco, sino más bien que "sus formas más reverentes practicadas en la *commedia del arte* y su variante francesa, *la Comédie italienne*", argumenta Landgraf, están "estrechamente vinculadas a la estratificada cultura cortesana y a la dualidad de la aristocracia y las clases bajas, contra la cual escribe la burguesía" (pp. 43-44).

Siempre según Landgraf, mientras Gottsched rechaza la improvisación, tres figuras notables en Alemania asumen posiciones distintas: el dramaturgo y crítico Gotthold Ephraim Lessing, el escritor Johann Wolfgang von Goethe, y el arqueólogo y crítico de arte Karl Ludwig Fernow, que publica en 1801 el primer libro sobre la tradición italiana de la improvisación, *Über die Improvisatoren* [Sobre los improvisadores].

Lessing, por ejemplo, manifiesta claramente su tendencia favorable a la improvisación en su libro *Dramaturgia de* Hamburgo, al escribir una crítica al autor de una comedia representada el 14 de mayo de 1767. Cuando en determinada escena el personaje prefiere exclamar algo según la etiqueta en vez de expresarse con alegría y sinceridad, Lessing comenta: "Si yo fuese actor, en ese caso me habría atrevido con audacia a hacer lo que debió hacer el autor. (…) Hemos de tener siempre mayor interés en mostrar humanidad que buena educación" (Lessing, 1997, p. 170).

***

En el ámbito de esta investigación, sin embargo, el principal de los tres alemanes mencionados es, sin duda, Goethe. Es a él que se refiere Landgraf al comentar que "no sólo está familiarizado y bastante fascinado con la improvisación como una práctica poética y teatral", sino que en su propio trabajo – agrega Landgraf – "se esfuerza por incorporar en su obra dramática el énfasis de la improvisación en lo performativo" (Landgraf, 2014, p. 46).

El ejemplo más claro de lo que hace Goethe en su obra se encuentra en su segunda novela, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Años de aprendizaje de Guillermo Meister], publicada en 1795-1796. Más específicamente, se trata de una escena en la cual el joven Guillermo acompaña a un grupo de actores a un paseo de barco:

> – ¿Qué hacemos ahora? – dijo Filina, luego que todos se hubieron acomodado en los bancos.
>
> – Lo mejor será – propuso Laertes – que improvisásemos una comedia. Que escoja cada uno el papel que mejor le vaya a su carácter, y ya veremos lo que sale.
>
> – ¡Magnífico! – exclamó Guillermo. – Pues en una compañía en la que ninguno se falsee y cada cual siga su inclinación, no pueden durar por mucho tiempo la animación y la alegría; ni tampoco allí donde todos finjan. Así que no está eso mal pensado; empecemos desde el primer momento por concedernos el derecho a fingir, y seamos luego, bajo la máscara, todo lo sincero que queramos. (…)
>
> No llevaban recorrido largo trecho cuando hubo que detenerse la barca para tomar, con la venia de la compañía, otro pasajero que estaba en la otra orilla, desde donde hiciera una seña. (…)

> Montó a todo esto en la barca un hombre bien formado, al que por su traje y su respetable traza hubiera podido tomársele por un eclesiástico. Saludó a la compañía, que devolvióle a su modo el cumplido, y no tardó en ponerse en autos de lo que tramaban. Oído lo cual, eligió nuestro hombre el papel de un cura de pueblo, que, con admiración de todos, representó a las mil maravillas, entreverando pláticas con historietas, dejando ver sus flaquezas, pero sin llegar a propasarse. (…)
>
> Entre unas cosas y otras fuéseles agradabilísimamente el tiempo, habiendo aguzado todos en ingenio hasta donde podían y desempeñado todos sus papeles con grato y divertido donaire. De esta suerte llegaron al lugar, y Guillermo, paseando con el eclesiástico, que así le llamaremos en atención a su traza y su papel, enredóse con él en un interesante diálogo.
>
> – Encuentro este ejercicio – dijo el desconocido – muy provechoso entre actores, y hasta en tertulias de amigos. Es el modo de sacar a los hombres de sus casillas y volverlos a ellas, dando un rodeo. Debería practicársele en todas las compañías de histriones para que de esta suerte se adiestrasen, y el público saldría ganando con que todos los meses se representase una comedia no escrita, para la que los cómicos hubieran tenido que prepararse en varios ensayos.
>
> – Debería concebirse la obra improvisada – opinó Guillermo – no como las que se componen fuera de las tablas, sino acordando en líneas generales el argumento, la acción y la distribución de las escenas, pero dejando a los actores en completa libertad tocante al modo de representarla.
>
> – Tiene usted mucha razón – díjole el desconocido, – y precisamente, por lo que a la representación se refiere, saldría ganando mucho una obra así en cuanto los atores le cogieran el tranquillo. No la representación por medio de palabras, que con ellas el escritor reflexivo adorna su trabajo, sino la representación tocante a gestos y visajes, exclamaciones y demás; en resumidas cuentas: la representación muda o semimuda, que entre nosotros parece haberse perdido por completo. Cierto que hay en Alemania actores cuyos cuerpos dan a entender lo que piensan y sienten; que mediante silencios, temblores, guiños, en virtud de movimientos tiernos, graciosos, del cuerpo, preparan un parlamento y saben ligar, merced a una agradable pantomima, las pausas del diálogo con el conjunto; pero un ejercicio como ese que digo, que viniese a ayudar a una feliz disposición natural, y enseñara a competir con el escritor, no existe hoy, cual de desear sería, en bien de los amantes del teatro.
>
> – Pero – dijo Guillermo – ¿no debería de por sí un feliz natural conducir a esa alta meta, no ya a un actor, sino a cualquier artista y aun a cualquier mortal? ¿Cuál lo primero y lo último? (Goethe, 1991, capítulo IX, pp. 696-698).

Entre los comentarios que este largo pero necesario fragmento literario de Goethe puede suscitar, por lo menos tres son particularmente oportunos. El primero proviene de la observación hecha por "el desconocido", opinando que el ejercicio de la improvisación propuesto es "el modo de sacar a los hombres de sus casillas y volverlos a ellas, dando un rodeo", o sea, la concretización de un proceso tanto psicológico como social, y consecuentes implicaciones pedagógicas para los que lo ejecutan. De hecho, en el caso concreto de la sugerencia de implantar el ejercicio en "todas las compañías de histriones para que de esta suerte se adiestrasen", el argumento de su utilidad es evidente.

En cuanto al segundo comentario, cabe identificar en la respuesta de Guillermo su concepción de "obra improvisada", similar a la *commedia dell'arte*, o sea, "acordando en líneas generales el argumento, la acción y la distribución de las escenas", muy diferente de la intención de Moreno en su *Stegreiftheater*, para quien la obra sería creada en el momento mismo de su representación, sin guiones ni personajes previamente establecidos.

En tercer lugar, sería interesante comparar la similitud patente entre la última pregunta de Guillermo – "¿no debería de por sí un feliz natural conducir a esa alta meta, no ya a un actor, sino a cualquier artista y aun a cualquier mortal?" – y el comentario hecho por Moreno en el punto IV de la introducción inédita de su autobiografía:

> Si un hombre piensa que es un Dios, un Demonio o un Don Juan, pero no puede expresarlo, sus fantasías pueden ser reforzadas por medio de técnicas psicodramáticas, hasta el punto en que esos roles pasen a ser reales y visibles al mundo. Esta ha sido la función inconsciente del teatro desde sus inicios. Pero lo que el teatro hace para unos pocos actores, el psicodrama puede hacerlo para cada hombre. Él no tiene que ser o probar que es Dios. Solo tiene que pensar que lo es, y con la ayuda del psicodrama podemos hacer el resto. (Moreno, 1974, pp. 1-2)

***

En 1973, un año antes de su muerte, Moreno reedita su *The Theatre of Spontaneity* con un capítulo nuevo, "Goethe y el psicodrama", presentando por un lado un artículo del investigador alemán Gottfried Diener, que en 1971 había publicado *Goethes "Lila" – Heilung eines "Wahnsinns" durch "psychische Kur"* ["Lila" de Goethe – curación de una "locura" por "tratamiento psíquico"]. Por otro, el propio Moreno agrega sus "Comentarios sobre Goethe y el psicodrama", después de informar, en el prefacio de la nueva edición, que el nuevo texto "señala la importancia de Goethe como precursor de la terapia mediante el drama y también por su sentido estético de la producción espontánea" (Moreno, 1977, p. 24).

"Eso es sorprendente," – comenta Eberhard Scheiffele, en su artículo "Therapeutic Theatre and Spontaneity: Goethe and Moreno" [Teatro terapéutico y espontaneidad: Goethe y Moreno] – "puesto que Goethe raramente ha sido relacionado con la terapia y la espontaneidad" (Scheiffele, 2006, p. 3). A pesar de reconocer la similitud entre varias ideas literarias del escritor alemán y "algunos elementos del psicodrama", Scheiffele rechaza la afirmación de que Goethe haya sido "un precursor de la espontaneidad". Al contrario, argumenta, "Goethe es conocido sobre todo como parte, si no el principio, de la tradición de directores alemanes que asumían el control completo de todos los aspectos de la producción" (pp. 6-7).

Sea como fuere, al final de su vida Moreno afirma en el prefacio ser "un gran honor saber que el eximio poeta Johann Wolfgang von Goethe concibió ideas de tipo psicodramático y que escribió obras sobre el tema", confirmando con eso estar informado sobre el interés que tuvo el filósofo "por el teatro improvisado" y específicamente de lo que escribió Goethe en el "segundo libro, capítulo 9º" de *Lehrjahre* [Años de aprendizaje], de donde proviene la escena del grupo de Guillermo en el barco (Moreno, 1977, p. 200). En cuanto a la pieza *Lila*, sus aspectos "psicodramáticos" serán tratados en el anexo dedicado al teatro terapéutico.

Lo que interesa retener por ahora es que las tendencias a favor y en contra de la improvisación estuvieron presentes durante varios siglos en Europa, y que, específicamente en Alemania, Goethe también la "instrumentalizó" – como dice Edgar Landgraf – por lo menos en sus creaciones literarias. Landgraf también comenta que "como dramaturgo y director, Goethe no era conocido por dejar mucho espacio para el azar o la improvisación", pero agrega que estudios recientes han mostrado que "su compromiso con la improvisación es permanente y tiene una variedad de formas" (Landgraf, 2014, p. 52).

Como ejemplo, Landgraf menciona el uso que hace Goethe de la versión alemana del personaje de la *commedia dell'arte* Arlequín, conocido como *Hanswurst* [Juan Salchicha]. Curiosamente, se trata del mismo personaje cómico a que la ya mencionada actriz Elisabeth Bergner – que también actuó con Moreno en su *Stegreiftheater* – se refiere en su autobiografía, como recuerdo importante de su experiencia infantil en Viena (Bergner, 1978, p. 13).

Ocurre que también en Austria la *commedia dell' arte* fue un fenómeno de teatro popular. Ducharte comenta que, gracias a los hábitos itinerantes de las compañías, la *commedia* "llegó a ser ampliamente conocida no sólo en Italia y Francia, pero en casi todos los países de Europa" (Duchartre, 1966, p. 80). Específicamente sobre el caso austríaco, él ofrece el ejemplo del actor veneciano Giovanni Tabarino, que "vino a ser 'actor de su Majestad' en Viena, donde probablemente se quedó hasta cerca de 1574" (p. 86). Además, informa Duchartre que en el siglo XVIII "hubo una compañía en Viena, durante los reinados de Leopoldo, José y Carlos IV, que utilizaba no sólo los métodos sino los personajes de la *commedia dell' arte*" (p. 80).

Sin embargo, observa, el grupo hacia nuevas versiones de algunos de esos roles, "para adaptarse al gusto del público austríaco" (p. 119).

Según afirman los profesores de teatro Peter Holland, de la Universidad de Cambridge, y Michael Patterson, de la Universidad De Montfort, autores del artículo "Eighteen-century Theatre" [Teatro del siglo XVIII], la tradición local más fuerte en Austria "estaba en el teatro popular, en la farsa bulliciosa y la improvisación de actores como Stranitzky, Kurz y Laroche". Observan que sus personajes cómicos, "versiones escatológicas del Arlequín de la *commedia del arte*", fuesen los "Hanswurst, Bernardon o Kasperl", han logrado entretener "generaciones de vieneses". Además, comentan, la calidad era tal que les era permitido "actuar en los más prestigiosos teatros de Viena" (Holland y Patterson, 2001, pp. 288-289).

Sin embargo, informan Holland y Patterson, la Emperatriz María Teresa, decidida a "elevar la calidad de espectáculos teatrales en su capital", emite en 1753 una prohibición sobre la improvisación y la presentación de "piezas ordinarias bulliciosas", con penalidades que, por una tercera infracción, llegaban a "una sentencia de cadena perpetua". Aun así, observan, la tradición popular siguió adelante y "de hecho floreció en los llamados *Vorstadttheater* [teatros suburbanos] (p. 289).

Por su lado, John Rudlin, profesor de Drama en la Universidad de Exeter, cuenta en su libro *Commedia dell'Arte – an Actor's Handbook* [*Commedia dell'Arte* – un manual del actor] que en Francia, en aquel período, los diálogos eran prohibidos por ley en las ferias, "excepto en las cabinas de títeres", por lo que los actores "tuvieron que volver a sus orígenes como malabaristas, volteadores, bailarines, cantantes y pantomimos" (Rudlin, 2007, p. 6). Ya en Inglaterra, según Holland y Patterson, el *Licensing Act* [Ley de Licencias] de 1737 "no sólo restringía la producción de teatro convencional a los dos teatros registrados, sino que también requería que toda pieza fuese censurada por el Lord Chamberlain" (Holland y Patterson, 1995, p. 260). O sea, si se considera por lo menos la situación de censura en Alemania, Austria, Francia e Inglaterra, parece bastante fácil la deducción sobre los riesgos que el ejercicio de la improvisación representaba a los que decidían practicarla, sobre todo en público.

***

En *Improvisation as Art*, Edgar Landgraf presenta también la teoría de "la comedia universal" propuesta por el filósofo alemán Adam Müller en 1806. Según Landgraf, Müller prevé que esa comedia universal va a revelar "la libertad divina de la humanidad" y conducirá a "la democratización del teatro y de la sociedad". Para que eso ocurra, el filósofo propone "el retorno al teatro de la improvisación" (Landgraf, 2014, p. 84).

Por la similitud entre las ideas de ese representante del romanticismo alemán con las experiencias de Moreno más de cien años después, vale la pena reproducir parte de las formulaciones de Müller expuestas en su *Kritische Schriften* [Escritos críticos] y retomadas por Landgraf. El filósofo imagina un tiempo en el cual "la vida real en el auditorio y la vida idealista en el escenario estarán tan de acuerdo", afirma Müller, "que los actores simplemente establecen el tono para un gran diálogo que se produce entre el auditorio y el escenario"

Según Landgraf, Müller da el ejemplo del público vienés, que ha "creado y nutrido sus propios personajes de comedia", como "Kasperl, Tadädl, Tinterl", con la esperanza de que un día Alemania "tenga la capacidad de producir tal comedia universal" (p. 85). Sea dicho de paso, el autor anónimo de *Das Stegreiftheater* también hace referencia a Kasperl, heredero del

Hanswurst del teatro popular de Viena, como uno de los "tipos recurrentes" del teatro de títeres (Anónimo, 1923, p. 39).

A propósito, Landgraf comenta que las piezas y novelas del período romántico, "conocidas por su énfasis en espontaneidad y creatividad", hacían constante referencia a la improvisación. Él explica que sus autores adoptaban los elementos de la *commedia dell' arte*, presentando situaciones que obligaban los personajes a improvisar "en el sentido más amplio del término (actuar espontáneamente en circunstancias inesperadas)". Landgraf afirma que esas obras utilizaban también lo que él llama "improvisación en el escenario", o sea, "con el fin de crear la apariencia de espontaneidad, simulando que las acciones en el escenario no están siguiendo un guion, sino reacciones ad hoc a circunstancias imprevistas" (p. 85).

Es importante señalar que el romanticismo, que la *Britannica* define como "actitud u orientación intelectual que caracteriza muchas obras de la literatura, la pintura, la música, la arquitectura, la crítica y la historiografía en la civilización occidental", cubre un período que se extiende entre fines del siglo XVIII y la mitad del XIX (Romanticism, 2016). En el caso de Alemania, la enciclopedia presenta el "romanticismo alemán" en el marco del teatro, observando que en ese país surgió en las primeras décadas del siglo XIX y que, "cincuenta años después, todavía era fuerte" (German Romanticism, 2016).

En el tópico "Replanteando el espacio del teatro", Landgraf informa que, en el centro de la descripción que hace Müller de su concepto de "comedia universal", está "el diálogo entre el auditorio y el escenario". Para ese representante del romanticismo alemán, el diálogo es justamente lo que distingue la comedia de la "monologal" tragedia. Según Landgraf, en su *Schriften* Müller afirma que "en la comedia, todo está relacionado directamente con el público", mientras que "en la tragedia, solo indirectamente", agregando Müller ser "por eso que la comedia posee una naturaleza más dialógica y democrática" (Landgraf, 2014, p. 87). Tratando de explicar más detenidamente el punto de vista de Müller, Landgraf comenta:

> El diálogo define la temporalidad de la comedia, orientándola hacia el presente; también estructura el proceso creativo redefiniendo las relaciones entre el artista y la obra, mediante la inclusión de aportes de los actores y del público; por último, el diálogo recodifica el espacio teatral, lo que permite al auditorio figurar también como escenario y el escenario como auditorio. Las tres características están interconectadas, forjando lo que Müller llama una unión entre la vida real y la vida idealista (p. 87).

En la literatura psicodramática no parece haber ninguna evidencia de que Moreno haya leído a Adam Müller, pero la coincidencia entre los puntos de vista de los dos pensadores es patente, tanto en lo que se refiere a la relación entre actores y público como en lo relativo a la unión entre lo que Moreno llama "vida" y "vida psicodramática" (Moreno, s. f., p. 282).

Además, comenta Landgraf, el replanteamiento del espacio teatral es visto por Müller como un "elemento central de la comedia romántica" y que el filósofo alemán singulariza la figura de Arlequín en la *commedia dell'arte* como el representante del público en el escenario, "tradición que Müller observa en las comedias de Ludwig Tieck" (Landgraf, 2014, p. 88). Según informa la *Britannica*, el escritor alemán Tieck, "un verdadero innovador en la primera mitad del siglo XIX", abogaba por una "actuación realista en la plataforma del escenario" y defendía "el escenario abierto, con la convicción de que el realismo pictórico destruye la verdadera ilusión del teatro" (German Romanticism, 2016). Landgraf cuenta que Tieck no solamente llevaba personajes individuales que representaban al público, sino que también construyó "un segundo escenario, más pequeño, en el escenario grande, uno que contaba con su propio público, más reducido" (Landgraf, 2014, p. 88).

***

1898: mientras Moreno cumple sus nueve años, la historia de la improvisación registra que el ruso Konstantin Sergeyevich Alekseyev, ya con su seudónimo *Stanislavski*, dirige en el Teatro de Artes de Moscú la presentación de la pieza *La Gaviota*, de Antón Chéjov. Es el resultado exitoso del que va a ser conocido como el "método Stanislavski", que la *Britannica* define como un "sistema altamente influyente de capacitación dramática desarrollado a lo largo de años de ensayo y error". Según esa fuente, el sistema requiere que el actor utilice "su memoria emocional (es decir, su recuerdo de experiencias y emociones pasadas)". La idea es que, una vez que haya entrenado su concentración y sus sentidos", el actor pueda "responder libremente al ambiente total del escenario". Además, comenta la enciclopedia, es "a través de la observación empática de las personas en muchas situaciones diferentes que los actores buscan desarrollar una amplia gama emocional". Con eso, sus acciones y reacciones en el escenario aparecen como si fueran una parte del mundo real en lugar de un ensueño" (Stanislavsky system, 2016).

Decenios después, en su primera edición de *Psicodrama*, de 1946, Moreno mismo va a tratar de explicar las diferencias entre los dos métodos:

> El teatro para la espontaneidad no tiene relación con el denominado método de Stanislavski. En este método, la improvisación es un complemento de la finalidad de representar un gran Romeo o un gran Rey Lear. El elemento de espontaneidad está aquí para servir a la conserva cultural, para revitalizarla. El método de improvisación, como principio primario, que debe desarrollarse sistemáticamente *a pesar de* la conserva y del servicio consciente de ella, estaba fuera del dominio de Stanislavski. Una lectura cuidadosa de su libro, *Preparación del Actor*[4], una brillante exposición del arte dramático, pone en claro este punto. [Él] limitaba el factor de la espontaneidad a la reactivación de recuerdos cargados afectivamente. Este enfoque ligaba la improvisación a una experiencia pasada, en lugar del momento. Pero como sabemos, fue la categoría del momento la que dio a la obra espontánea y al psicodrama su revisión y dirección fundamentales (Moreno, 1961, p. 72).

A propósito, una vez más, en ese texto, Moreno aprovecha la oportunidad para dejar patente su crítica a la visión freudiana, agregando:

> El énfasis en los recuerdos afectivamente cargados coloca a Stanislavski en curiosa relación con Freud. También éste trataba de hacer a su paciente más espontáneo, como *Stanislavski trataba hacer a sus actores más espontáneos en la representación de papeles conservados*. Como Stanislavski, Freud trataba de evocar la experiencia real del sujeto, pero prefería también experiencias intensivas del pasado al momento – para una aplicación diferente, empero – para el tratamiento de los trastornos mentales. Aunque trabajando en dominios distintos, Freud y Stanislavski se corresponden (p. 72) [cursivas en el original].

***

A propósito de Rusia, también de allí vienen otros dos nombres considerados innovadores del teatro moderno, directamente vinculados tanto en la práctica como en la teoría de la improvisación: el ya mencionado Nicolay Evreinoff (1979-1953) y Vladimir Iljine (1890-1974). El primero tuvo parte de su producción en ruso traducida y publicada en Nueva York, en 1927, con el ya mencionado título de *The Theatre in Life*, mientras que el segundo parece permanecer inédito en otros idiomas. Por sus experiencias con teatro terapéutico, ambos van a ser tratados con más detalle en el próximo anexo, pero aquí cabe analizar brevemente sus contribuciones en el ámbito de la improvisación.

[4] En nota de pie de página, Moreno menciona: "Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Theatre Arts, Inc., Nueva York, 1936".

Para Oliver M. Sayler, crítico de teatro estadounidense que hace la introducción a la obra de Evreinoff, su libro es "la primera declaración adecuada de los fundamentos psicológicos de la revuelta contra el realismo dramático" (Sayler, 1927, p. viii). Evreinoff empieza por decir que el teatro "es infinitamente más amplio que el escenario", que tanto en el reino vegetal como en el animal hay ejemplos de ello, y que en ambos "pequeños actores silenciosos" obedecen al principio puramente teatral de "fingir ser diferentes de lo que uno realmente lo es" (Evreinoff, 2013, p. 13). Para ilustrar su punto de vista, Evreinoff cita el libro *The Naturalist in La Plata* ["Un naturalista en el Río de la Plata"], del naturalista y ornitólogo argentino-británico Guillermo Enrique Hudson, reproduciendo el pasaje en el cual Hudson describe el ejemplo de las rupícolas:

> Hay danzas humanas en las que sólo una persona actúa a la vez, con el resto de la compañía observando; y algunas aves, de géneros muy distintos, tienen danzas de este tipo. Un ejemplo notable es la rupícola, o gallito de las rocas, de América del Sur tropical. Un lugar plano de tierra cubierta de musgo y rodeada de arbustos es escogido como lugar de danza, y mantenido bien despejado de piedras y palos; alrededor de esta área las aves se reúnen, y un gallito, con cresta vívida naranja-escarlata y plumaje, da un paso al frente, y, con las alas y la cola desplegadas, comienza una serie de movimientos como si bailara un minué. Finalmente, llevado por la excitación, salta y gira de la manera más sorprendente, hasta que, de agotarse, se retira, y otro pájaro toma su lugar (Evreinoff, 2013, p. 15, y Hudson, 1892, pp. 261-262).

Sobre eso, comenta Evreinoff, "hay que admitir que es una danza, que es presentada en un escenario con espectadores alrededor", añadiendo: "¿Quién podría negar la *teatralidad* de esa original y elaborada pieza de pájaros?" Él formula el concepto de *teatralidad* como un instinto que "puede ser mejor descrito como el deseo de ser 'diferente', de hacer algo que es 'diferente', de imaginarse a sí mismo en entornos que son 'diferentes' de los entornos comunes de nuestra vida cotidiana" (Evreinoff, 2013, p. 23).

El dramaturgo y director de teatro ruso revela que su visión ha sido atacada en Rusia "todos los días y en todos los aspectos por los ideólogos del Teatro de Arte de Moscú", informando también que "el Sr. Stanislavski declaró ya en 1911 que 'la teatralidad es un mal al que uno no puede reconciliarse'" (p, 150). Evreinoff propone "el teatro para uno mismo", definiéndolo como *"Theatrum extra habitum mea sponte!"* [¡Teatro fuera del hábito por mi propia voluntad!] y explicando que "el teatro que estoy predicando no tiene sitio o edificio especiales" (p. 190). Además, añade, "todo artista del 'teatro para uno mismo' debe ser su propio autor. Es exactamente en la improvisación libre que se encuentra uno de los mayores atractivos de esta institución" (p. 195).

Respeto al "teatro para uno mismo", es importante observar, por un lado, lo que informa Evreinoff: "la primera parte de mi libro que lleva ese título apareció en 1912" (p. 251) y, por otro, su comentario de que "en el verano de 1914 estuve en Viena y visité el Prater", agregando que "un auténtico Hanswurst actuó en el escenario abierto del mercado" (p. 111). Sin embargo, no hay ninguna evidencia de que Moreno y Evreinoff se hayan encontrado en ese período, ni que Moreno en Viena haya oído hablar o leído sobre los experimentos del director ruso en Moscú. Frente a esas dos cuestiones, en su artículo "Evreinoff and Moreno: Monodrama and Psychodrama Parallel Developments or Hidden Influences?" [Evreinoff y Moreno: monodrama y psicodrama – ¿desarrollos paralelos o influencias ocultas?], publicado en la revista de la Asociación Británica de Psicodrama en 1999, John Casson opina que la respuesta podría ser negativa: "Hay muchas instancias, en la historia de la dramaterapia y del psicodrama, de desarrollos paralelos en todo el mundo que continúan sin contacto o influencia directa". (Casson, 1999).

Lo que es cierto es que, ya en los Estados Unidos, Moreno demuestra conocer la obra de Evreinoff, reaccionando de manera crítica al dramaturgo ruso en el primer volumen de su *Psychodrama*:

> Se puede observar que la frase popular "la vida es teatro" es enfatizada a menudo de una manera engañosa[5]. Los roles que se desempeña en la vida y los que se representan en el escenario tienen meramente una semejanza superficial; más concienzudamente considerados, tienen un significado enteramente distinto. En la vida nuestros sufrimientos son reales, nuestro amor, nuestra hambre, nuestra cólera, son reales. Es la diferencia entre la realidad y la ficción: o, como dijera Buda: "Lo que es terrible ser, es agradable para ver" (Moreno, 1961, p. 68).

***

En cuanto al médico, biólogo y filósofo Vladimir Iljine, su nombre parece haber empezado a circular en la literatura especializada a partir del artículo "Das 'Therapeutische Theater' V. N. Iljines als Form Dramatischer Therapie" [El "teatro terapéutico" de V. N. Iljine como forma de terapia dramática], publicado por el psicólogo alemán Hilarion Petzold en 1973. Petzold informa que Vladimir Nikolajewitsch Iljine trabajó entre los años 1908 y 1917 haciendo teatro "con pacientes psiquiátricos, con estudiantes con trastornos emocionales, pero también con artistas, lo cual tuvo un objetivo ante todo terapéutico". A eso añade que, con la colaboración del profesor de la Universidad de Kiev Vassili Zenkovsky, su teatro también "fue utilizado como método pedagógico-didáctico" (Petzold, 1973, p. 99).

Según Petzold, Iljine y Evreinoff tomaron como puntos de referencia esenciales, a partir de sus estudios sobre la historia del teatro, "la mímica y la pantomima de la Antigüedad, así como la *commedia dell'arte*". El psicólogo alemán afirma también que

> Iljine utilizó un entrenamiento en improvisación orientado a enseñar flexibilidad, sensibilidad, expresividad y comunicación. En tanto biólogo, era natural para él adoptar secuencias de movimientos y reacciones de animales en este entrenamiento, como por ejemplo el elástico y sigiloso andar, saltar y caer del gato, cuyo comportamiento fue observado y utilizado para ejercicios de expresión en innumerables estudios de movimientos. El rolar y retozar de cachorros caninos, el embestir de las aves de presa, el elástico arrastrarse de los reptiles, el distendido arrellanarse de los felinos (p. 103).

Analizando la contribución de Iljine a partir de los elementos aportados por Petzold, el profesor Phil Jones, del Instituto de Educación de la University College de Londres, lo presenta en su libro *Drama as Therapy – Theatre as Living* [El drama como terapia – el teatro como vida] – juntamente con Evreinoff y Moreno – como uno de los tres precursores de lo que él llama *dramatherapy* [dramaterapia], o sea, "la participación en el teatro con una intención de cura" (Jones, 1996, p. 57).

A propósito, Petzold afirma que, con el comienzo de la Revolución soviética, Iljine tuvo que abandonar Rusia y que "emigró primero a Constantinopla, en Turquía, luego a Budapest (1922) y Berlín (1924), para asentarse finalmente en París (1928)" (Petzold, 1973, p. 103-104). En el artículo, Petzold cita el comentario hecho por el propio Iljine en 1972:

> Otro impulso decisivo lo experimenté en Berlín, cuando cayó en mis manos el *Teatro de la improvisación*, aparecido en forma anónima (Moreno, 1923). Considero este libro, junto con los trabajos de mi compatriota Stanislavski y las ideas geniales de Artaud, como el aporte más importante al teatro moderno, para no hablar en absoluto de su importancia para la psicoterapia de grupo. La utilización, en forma sistemática, de la espontaneidad como agente terapéutico y la constatación de Moreno de que 'cada verdadera segunda vez es la liberación de la primera' fueron para mí los conocimientos más esenciales que adquirí a partir del *Teatro de la improvisación*" (pp. 104-105).

[5] En nota de pie de página, Moreno añade: "Evreinoff comete este error en su 'Teatro en la vida'."

En la secuencia, informa el psicoterapeuta John Casson en su ya mencionado *Drama, Psychotherapy and Psychosis*, Iljine tradujo el *Das Stegreifheater* para el ruso en 1925. Casson agrega además que el médico de Kiev "finalmente encontró Moreno en 1964, en el primer congreso internacional de psicodrama en París" (Casson, 2004, p. 63).

***

Meses antes que Jakob Levy publicara su primer opúsculo *Invitación a un encuentro*, el francés Jacques Copeau abría en Paris, el 22 de octubre de 1913, el *Théâtre du Vieux Colombier* [Teatro del Viejo Palomar], con la idea de hacer "importantes reformas teatrales, como "la simplificación, y en muchos casos, la supresión del decorado [paisaje]" y "de las llamadas 'estrellas'" (Copeau, 1917/2014, p. 30). Copeau informa también sobre la creación de una nueva "escuela *du Vieux Colombier*" [cursivas en el original], con el fin de "poner los actores de nuevo en contacto con la vida y la naturaleza" (p. 33).

Por su lado, la profesora de teatro Monique Surel-Tupin comenta en su artículo "Dullin, le cirque et le music-hall" [Dullin, el circo y el teatro de variedades], del libro colectivo *Du cirque au théâtre* [Del circo al teatro], que Copeau seguramente se entusiasma por el espíritu del circo: "los artistas son realmente una hermandad, no pueden hacer el uno sin el otro". Según Surel-Tupin, el fundador del *Vieux Colombier* siente frecuentemente "la necesidad de escapar del texto y añadir algunas palabras suyas" (Surel-Tupin, 1983, p. 190).

De hecho, el propio Copeau comenta en su *Registres du Vieux Colombier* [Registros del Viejo Palomar] que "el hábito de la improvisación ofrece al actor la flexibilidad, la elasticidad, la verdadera vida espontanea de la palabra y del gesto, el verdadero sentimiento del movimiento, el contacto real con el público, la inspiración, el fuego, la pasión y la audacia del comodín" (Copeau, 1979, pp. 323-324). A propósito, en su artículo "Théâtre du Soleil" [Teatro del Sol], Christopher D. Kirkland reproduce un fragmento inédito del director y actor francés sobre improvisaciones, escrito en Limon, Suiza, en 1916:

> Es un arte que no conozco, y voy a mirar en su historia. Pero veo, siento, entiendo que este arte debe ser restaurada, renacida, revisada; que solo traerá un teatro vivo – las obras de los actores. Dejar la literatura... Crear una fraternidad de actores... viviendo, trabajando, actuando juntos, inventando juntos sus juegos, dibujándolos a partir de ellos mismos y de los demás. Lo poco que he hecho me lleva a eso… Nuestra meta es crear un nuevo teatro de improvisación, con los tipos y temas de nuestro tiempo (Kirkland, 2003, p. 101).

El año siguiente, ya en Nueva York – donde estuvo con su compañía, informa la Britannica, hasta 1919 (Theatre of the Vieux-Colombier, 2016) – Jacques Copeau proponía, siempre según Kirkland, la limpieza del escenario para la creación de "un teatro moderno totalmente nuevo e improvisado, con los tipos de personajes extraídos de la sociedad contemporánea". Sin embargo, diez años después, Copeau cambiaba de posición, pasando a afirmar que el rol de director "no es el tener ideas, sino de entender y representar las del autor", y que "una obra de teatro bien concebida prescribe una, y sólo una, puesta en escena: lo que está escrito en el texto del autor, como notas en un pentagrama musical" (Kirkland, 2003, p. 102).

Mientras tanto, en Viena, el grupo de *Stegreiftheater*, "con su objetivo de espontaneidad al cien por ciento, se enfrentaba a enormes dificultades", a empezar por el público, cuenta Moreno en su autobiografía:

> Habían sido educados para usar y confiar en conservas culturales en todos los ámbitos de la vida y a desconfiar de su propia espontaneidad. (…) Por lo tanto, cuando la verdadera espontaneidad era presentada a ellos en el *Stegreiftheater*, o bien sospechaban que había sido bien ensayada y [era] una tentativa de engañarlos, o, si una escena era mal presentada, la consideraban una señal de que la espontaneidad no funcionaría (Moreno, 1974, capítulo 6, p. 24).

Tratando de superar la desconfianza del público, Moreno comenta que recurrió a la técnica del "Diario Vivo", argumentando que, "como las actuaciones se basaban en acontecimientos actuales del día, nadie podía dudar de que eran espontáneas y sin ensayos". Él explica que en realidad el grupo hizo más que recrear escenas a partir de los periódicos, tratando de "entrar en los conflictos que causan el evento, de tantear las motivaciones de las personas involucradas, y buscando proyectar las resoluciones finales de las historias dramatizadas" (p. 25). Aun así, comenta en otro fragmento inédito:

> Ni siquiera el éxito del "Diario Vivo" dejó el público más cómodo con la idea de un teatro totalmente espontáneo. Yo presentía una tarea enorme, cambiar el público. Se hubiera requerido una revolución total en nuestra cultura, una revolución creativa. Ese era mi objetivo en la vida, pero mi experiencia y mi intuición me dijeron que sería poco probable que yo viera algo así en el curso de mi vida (p. 25).

Finalmente, "la peor dificultad" del joven médico, la narra él, siempre en su autobiografía:

> Vi a mis mejores discípulos coqueteando con el clisé incluso cuando actuaban improvisadamente. Por último, se apartaron del teatro de la espontaneidad y se fueron al escenario convencional o se convirtieron en actores de cine. (…) *Ante este dilema, me dirigí "temporalmente" al teatro terapéutico, una decisión estratégica que probablemente salvó el movimiento del* Stegreiftheater *del olvido* (pp. 25-26) [cursivas en el original].

Anexo 2

Curarse actuando: el teatro terapéutico antes de Moreno

El 19 de junio de 1965, en Paris, el psicoanalista griego Nicolas N. Dracoulides presenta a la Sociedad Francesa de Historia de la Medicina la comunicación *Origine de la psychanalyse et du psychodrame dans "les nouées" et les "guêpes" d'Aristophane* [Origen del psicoanálisis y del psicodrama en "Las nubes" y las "Avispas" de Aristófanes], publicada en la revista *Histoire des Sciences Médicales* [Historia de las Ciencias Médicas] dos años después (Dracoulides, 1967). En ese texto, que Moreno guardaba en los archivos de su instituto de Beacon, Dracoulides afirma que Aristófanes, en sus comedias, "menciona varias veces a médicos, enfermedades y tratamientos", y especialmente a casos de "etiología psicógena".

El médico de Atenas llama la atención para dos de las comedias que han sobrevivido de manera intacta. En la primera, *Las nubes*, el autor presenta "toda una escena de la 'mayéutica del alma' de Sócrates, basada en el principio de 'conócete a ti mismo'" que, según Dracoulides, es "sorprendentemente similar a los principios y a la técnica del psicoanálisis moderno" (p. 101). El propio Sócrates aparece como uno de los personajes y, en esa escena, dialoga con Estrepsíades, agricultor ateniense, "en el papel de un paciente rebelde" (p. 102):

> Estrepsíades – ¿Qué debo hacer?
> Sócrates – Piensa un poco en tus asuntos. (…)
> E – Ahí no, te lo ruego; pero si es posible meditar sobre ellos, déjame hacerlo sobre el suelo.
> S – No es posible.
> E – *(acostándose en el canastro)* ¡Infeliz de mí! (…)
> S – Busca primero lo que deseas y dímelo. (…)
> E – Has escuchado mil veces lo que quiero. Se trata de los intereses, de qué modo no podría pagar nada a ningún acreedor.
> S – Pues bien, cúbrete, y dividiendo finamente tu pensamiento en pequeños fragmentos, examina a fondo tu problema, analizando e investigando profundamente.
> E – *(mordido por las pulgas)* – ¡Ay de mí, infeliz!
> S – Permanece quieto y si encuentras dificultad en algún pensamiento, déjalo y sigue y, luego, vuelve y domínalo. (…)
> S – No concentres el pensamiento siempre en ti mismo, sino, por el contrario, suelta tu mente hacia el aire como un escarabajo, atado a un hilo de una pata. (Scaramella, 1972, pp. 49-50).

Según Dracoulides, aunque el dramaturgo griego no presente "todo el sistema de la psico-mayéutica socrática", es admirable la precisión de Aristófanes en cuanto a la formulación de los detalles aportados – incluyendo la presencia del diván para el paciente – como también "la coincidencia de puntos esenciales de la técnica psicoanalítica con el sistema de Sócrates que Freud, muy probablemente, ignoraba". Considerando ser ese pasaje de "Las nubes", entre los versos 693 y 763, el único texto original que se refiere a la psico-mayéutica de Sócrates", Dracoulides opina que él tiene "el valor de un documento para la prehistoria del psicoanálisis" (Dracoulides, 1967, p. 105).

Ya en la segunda comedia, *Avispas*, el psicoanalista griego presenta lo que él considera haber sido, históricamente, "el primer psicodrama terapéutico", inventado por Aristófanes en el año 422 a. C. Según Dracoulides, como el protagonista Filocleón tiene "la manía de juzgar y condenar, yendo a la corte desde el amanecer y regresando solo al atardecer", su hijo Bdelicleón decide simular una corte en el patio de la casa, con el objetivo de que "él sea sanado de la neurosis judicial que lo persigue". En ese tribunal psicodramático, comenta el articulista, los dos criados toman el papel de procurador general y oficial de justicia respectivamente, mientras que la primera causa involucra a "dos perros peleando por un pedazo de queso" (pp. 107-108).

> Bdelicleón – ¡Oh poderoso señor Agieo, mi vecino, guardián de mi atrio! / Acepta, señor, este rito nuevo, que para mi padre ideamos. / Pon fin a su temperamento en exceso duro, de encina, / y mezcla un poco de miel en su corazoncito iracundo, como se hace con el vino cocido. / Que desde ahora sea compasivo con los hombres, /más con los acusados que con los acusadores, / y que llore ante los que le imploran / y acabe con ese mal carácter / y de su ira /arranque las ortigas. (…) [Al final de la escena, después de equivocarse a favor del acusado, declara el protagonista:]
>
> Filocleón – ¿Cómo podré consentirme esto a mí mismo: / haber absuelto a un acusado? ¿Qué me pasará ahora? / Oh dioses muy venerados, excusadme. / Contra mi temperamento obré así.
>
> Bdelicleón – No te preocupes por nada. Yo, padre, / te daré de comer estupendamente, te llevaré a todas partes conmigo, / a las comidas, a los banquetes, a los espectáculos, / para que pases agradablemente el resto de tu vida, / e Hipérbolo no se burlará de ti con sus engaños. / Vamos adentro.
>
> Filocleón – Está bien, si os parece (Aristófanes, 2011, p. 128).

Después de ese primer "psicodrama", que Dracoulides clasifica como el del "compromiso compensatorio", – gracias a las promesas finales hechas por el hijo a su padre, – el psicoanalista griego identifica un segundo, "más en el camino de la liberación terapéutica" (Dracoulides, 1967, p. 109). En este caso, lo que domina la escena (versos 1132-1264) es la educación de Filocleón por su hijo, en la cual "él juega sucesivamente el papel de varios invitados a una fiesta en la que todo es imaginario y al mismo tiempo actualizado" (p. 109). Un fragmento del texto puede bien ilustrar parte de la escena:

> Bdelicleón – Basta. Ahora reclínate aquí y aprende a estar en un banquete, en buena compañía.
> Filocleón – ¿Cómo me reclino? Apúrate a explicar. (…)
> Bdelicleón – Estira las rodillas, y a la manera de los atletas / extiéndete con flexibilidad sobre las colchas. (…) *(Bdelicleón simula dar órdenes a los siervos).* / El agua para las manos, traed las mesas: / vamos a cenar, estamos lavados. Ya procedemos a las libaciones. *(Bdelicleón finge realizar las libaciones.)*
> Filocleón – ¡Por los dioses! ¿Es un sueño este banquete? (…)
> Bdelicleón – No, si te cuentas entre los excelentes, / o te excusan ante el que sufrió daño, / o tú mismo le cuentas un cuento entretenido, / algo gracioso de Esopo, o bien un chiste sibarítico, / de los que aprendiste en el banquete. Y hacia la risa gira el asunto, de modo que él se vaya dejándote libre (Aristófanes, 2011, pp. 163-164).

Para Dracoulides, el resultado psicoterapéutico en *Avispas* puede ser constatado cuando, "inmediatamente después de los dos psicodramas, vemos su efecto catártico en el protagonista Filocleón, que entra en escena con una mirada totalmente nueva" (Dracoulides, 1967, p. 110). Además, agrega el articulista, a través de las dos piezas Aristófanes realiza una "tarea auto liberadora", considerando que *Avispas,* presentada luego después de *Las nubes*, es "una consecuencia de las reacciones exteriores e interiores" que siguieron a la primera. Dracoulides explica que, después de haber ridiculizado Sócrates y empujado su sátira "hasta la calumnia, algo por lo cual él fue públicamente desaprobado", Aristófanes realiza su "auto psicoterapia", haciendo que toda la pieza sea "catártica de sí mismo". Como conclusión, comenta Dracoulides, es también debido al efecto catártico de la segunda pieza sobre Aristófanes, que "las cuatro comedias que han seguido inmediatamente a *Avispas* son tan diferentes, libres de ira y de espíritu agresivo y llenas de alegría y afectividad" (pp. 111-112).

A propósito de la contribución del dramaturgo griego a la historia del psicodrama, Moreno publica en 1971 el artículo "Comments on Goethe and Psychodrama" [Comentarios sobre Goethe y el psicodrama], en el cual reconoce que "ha habido muchos otros dramaturgos y novelistas, desde Aristófanes a Ibsen y Strindberg, que han utilizado técnicas psicodramáticas dentro de sus obras" (Moreno, 1971, p. 16).

Moreno no llega a mencionar a Jean Racine (1639-1699), pero Dracoulides había también informado en su artículo que, "veinte siglos más tarde", y con el fin de "satirizar a los magistrados a propósito de un proceso que había perdido", el dramaturgo francés retomó el

tema de *Avispas* en su pieza *Les Plaideurs* [Los litigantes], "adaptada a las costumbres actuales y mezclada con una farsa de amor" (Dracoulides, 1967, p. 108).

Efectivamente, se trata de la única comedia escrita por Racine, presentada por primera vez en 1668 y publicada el año siguiente. En esa edición, el autor francés afirma: "Finalmente traduzco Aristófanes, y hay que recordar que él estaba lidiando con espectadores bastante difíciles", o sea, pondera, con un público "que no dejaba de discernir lo verdadero a través de lo ridículo". Además de considerar que "Aristófanes tenía razón al empujar las cosas más allá de lo verosímil", Racine opina que, "de todas formas, puedo decir que nuestro siglo no ha estado con peor humor que el suyo" (Racine, 1669, pp. iii-iv).

En *Les Plaideurs*, "una sátira brillante del sistema legal francés" según la *Britannica*, el juez protagonista es Lelo, padre de Leandro, y el fragmento de diálogo siguiente ilustra bien la propuesta de simulación hecha por el hijo:

> LEANDRO. – ¡Eh! Con calma, padre mío. Es preciso encontrar alguna solución. Si para vos la vida es un suplicio si no podéis juzgar; si os sentís impulsado a hacer justicia, no es necesario, para ello, salir de casa. Ejerced vuestro talento y juzgad entre nosotros.
> LELO. – No ridiculicemos la magistratura, ¿quieres? No deseo, en modo alguno, ser un juez de adorno.
> LEANDRO. – Por el contrario, seréis un juez sin apelación, y como juez de lo civil y de lo criminal, podréis tener todos los días dos audiencias. Todo será, en vuestra existencia, materia de sentencia. Que un criado os trae un vaso que no está limpio: le condenáis a una multa, y si lo rompe, el látigo. (…)
> LELO – Pero quiero hacer las cosas con claridad. Hacen falta abogados por ambas partes. No tenemos ni uno.
> LEANDRO. – ¡Ah, bien! Hay que hacerlos. He aquí a vuestro portero y a vuestro secretario. Creo que haréis de ellos excelentes abogados. Son lo bastante ignorantes (Racine, 1982, pp. 185-186).

Para Charles Conrad Wright, profesor de francés de la Universidad de Harvard y autor de la introducción y de los comentarios a la comedia *Les Plaideurs* en la edición estadounidense, el motivo que lleva Racine a escribir la pieza habrá sido "personal". Wright comenta que, según el hijo de Racine, el poeta dramaturgo habrá sido "llevado a hacer una embestida contra los muchos defectos del procedimiento legal en su tiempo, además de atacar violentamente a los jueces y abogados, por la pérdida de una demanda judicial" (Wright, 1906, p. iv). Si eso es cierto, y siguiendo el argumento de Dracoulides respeto a la "auto psicoterapia" de Aristófanes, algo similar puede ser observado sobre los efectos de la comedia francesa en su autor.

En cuanto a los espectadores, lo que comenta Flor Robles Villafranca, traductora de la pieza al castellano, es que las dos primeras presentaciones en 1668 tuvieron "tan poco éxito que los actores fueron poco menos que silbados y no se arriesgaron a darla por tercera vez". Sin embargo, presentada en la corte "un mes más tarde", "el Rey se rió 'a carcajadas' y todos le imitaron". Al final, comenta Villafranca, "el éxito de *Los Litigantes* no se ha desmentido después, y solamente en la Comedia Francesa, desde 1680 hasta nuestros días [1982] se ha presentado unas mil quinientas veces" (Racine, 1982, p. 143-144). Aunque no haya otras evidencias en cuanto a resultados terapéuticos, los números apuntados por la traductora no dejan de ser reveladores.

***

Refiriéndose a Johann Christian Reil – el hombre que según el *British Jornal of Psychiatry* [Revista Británica de Psiquiatría] acuñó el término "psiquiatría" en 1808 (Professor Johann Christian Reil of Halle, 2008), – el propio Moreno aporta un dato fundamental sobre otro de los antecedentes históricos del psicodrama:

> Fue Reil que, a finales del siglo XVIII, sugirió que los hospitales mentales tuviesen un teatro especial en el que los empleados desempeñarían los roles de "jueces, fiscales, ángeles viniendo del cielo, muertos saliendo de sus tumbas, los cuales, de acuerdo con las necesidades de varios pacientes, se jugarían para producir la ilusión de la máxima verosimilitud" (Moreno, 1974, capítulo 5, p. 4).

Efectivamente, en su libro *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* [Rapsodias sobre el uso del método de tratamiento psicológico en trastornos de la mente], publicado en 1803, el médico alemán analiza "objetos presentados a la intuición del sentido exterior, particularmente del ojo, del oído y del tacto" y afirma:

> Concluyo este capítulo con objetos destinados al sentido de la vista, que es el más cercano al alma y actúa lo más intensamente sobre la excitación de sus facultades. Las impresiones ejercidas sobre ese sentido actúan raramente sobre el sentimiento, pero con predilección sobre la facultad de representación, y por esta sobre la imaginación, despiertan el *stock* de ideas y se transmiten por ese camino a la facultad sensitiva y a la facultad de desear. Aquí, un gran campo de trabajo está todavía abierto a la doctrina de los métodos terapéuticos psíquicos. Pero los objetos destinados a ese sentido son tan numerosos y su utilización tan dependiente de la totalidad de los diversos estados del paciente que no puedo hablar de sus detalles. Observo solamente que, de manera general, cada manicomio podría tener, para aplicarlos solemnemente y asociarlos según corresponda, un teatro especialmente organizado con ese objetivo, perfectamente utilizable, provisto de todo el equipo necesario, máscaras, maquinaria y escenarios. Los oficiantes de la casa deberían estar suficientemente ejercitados para poder jugar cada rol, el de juez, de verdugo, de médico, de ángel venido del cielo y de muertos saliendo de sus tumbas, de acuerdo a las necesidades particulares del paciente, hasta el más alto grado de ilusión. Ese teatro podría estar formado de cárceles y cuevas de leones, lugares de torturas y quirófanos. Allí Don Quijotes se convertirían en caballeros, mujeres que se creen embarazadas podrían tener a sus bebés, locos serian trepanados, pecadores arrepentidos serían absueltos solemnemente de sus crímenes. En fin, el médico podría hacer de ese teatro y de sus dispositivos el más variado uso, de acuerdo a los casos individuales, excitar fuertemente la imaginación según la finalidad de cada caso, despertar el discernimiento, provocar pasiones opuestas, excitar el miedo, el asombro, la angustia, la tranquilidad, etc., y oponerse a la idea fija del delirio (Reil, 2007, pp. 101-102).

La profesora austríaca del departamento de teatro, cine y ciencias de la información de la Universidad de Viena, Brigitte Marschall, autora de una tesis doctoral sobre Moreno, informa en su libro *"Ich bin der Mythe" – von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos* [*"Yo soy el mito" – del teatro de la improvisación al psicodrama de Jakob Levy Moreno*] que Reil procuraba "curar a enfermos psíquicos a través de estímulos ópticos" y que en 1792 se había recibido con una tesis sobre la melancolía.

Marschall comenta que Reil propone "la puesta en escena y la ilusión deliberada del paciente", ocupándose de sus fantasías y delirios. Cita también a Reil, en su afirmación de que "la idea fija solo se extingue sin daño cuando nos familiarizamos con ella, la hacemos pasar al frente al menos en el recuerdo", opinando que "con esta idea, Reil se aproxima mucho a las de Moreno" (Marschall, 1988, p. 56). Sería más bien al revés, pero, de todas formas, en su análisis comparativo, la profesora identifica, en la descripción que hace Reil de la curación de un melancólico, por ejemplo, una similitud con la técnica de yos auxiliares de Moreno. En efecto, Reil describe con detalles el caso en su *Rhapsodieen*:

> Un melancólico inmóvil como una columna, que no hablaba y no notaba nada a su alrededor, se curó de la siguiente manera. En el mismo lugar estaba un hombre que tenía el don especial de imitar a todo. Se vistió como el enfermo y fue a encontrarse con él en su habitación. Se sentó frente al paciente, adoptando totalmente su aspecto y su posición. Al principio este parecía no darse cuenta de su compañero, pero al fin sus ojos estaban fijos en él. Este último hizo lo mismo, e inmediatamente imitó cada gesto, movimiento y cambio del loco, hasta que este se entusiasma, salta de su silla, empieza a hablar y sea curado (Reil, 2007, p. 169).

Marschall no lo explicita, pero la descripción corresponde a una técnica que Moreno va a nombrar posteriormente como "espejo". A propósito, otro punto identificado por Marschall

como coincidente entre los dos se relaciona con lo que Reil recomienda durante una segunda etapa del tratamiento:

> Esas estimulaciones intensas de la sensibilidad, de los sentidos y de la imaginación, y otras más, obligarán al paciente a estar atento. (…) Hecho el primer paso, hacemos un segundo. Elegimos otros estímulos que siempre deben ser lo suficientemente intensos como para no dejar que el paciente caiga en su falta de discernimiento y para *obligarlo a la actividad propia*. Él no debe más ser solamente un espectador pasivo, sino que debe convertirse en *sujeto activo*. Así despertamos no sólo el discernimiento exterior, sino también el discernimiento interior y la conciencia de sí mismo (Reil, 2007, p. 115) [cursivas en el original].

Marschall considera que, "si bien se encuentran asimismo unas cuantas ideas que más tarde fueron adoptadas en la psicoterapia, en particular en el psicodrama, la terapia de Reil sigue siendo anticuada". Según ella, de sus escritos se deduce claramente que "no realizó ninguna investigación clínica en este ámbito", dependiendo de observaciones ajenas "que exponía de modo muchas veces espantoso, bajo el influjo del Romanticismo. Sin embargo, reconoce que Reil fue uno de los primeros en sugerir "ocuparse corporal y espiritualmente de los enfermos" (Marschall, 1988, pp. 56-57).

***

Al igual que Moreno, el propio Reil menciona en su libro *Rhapsodieen* al médico francés Philippe Pinel. Sin embargo, al contrario de Moreno, que no avanza ningún comentario sobre ese pionero en el tratamiento de las enfermedades mentales, Reil asocia directamente el nombre de Pinel a experiencias de tipo teatral. Según él, Pinel habla, por ejemplo, de "la fiesta del santo sudario de Besançon", a la cual "trajeron muchos locos que decían ser poseídos". Reil comenta que "una multitud de espectadores se reunió en un escenario alto, que tenía la forma de un anfiteatro", en el cual "los supuestos poseídos eran custodiados por soldados y hacían movimientos furiosos" (Reil, 2007, p. 102).

En la primera edición de su *Traité médico-philosophique sur l'alienation mentale ou la manie* [Tratado médico-filosófico sobre la alienación mental o la manía], publicado en 1801, Pinel confirma la escena de Besançon. Lo que más le llama la atención, sin embargo, es el caso de un trabajador que, "durante una de las épocas más efervescentes de la revolución, deja un día escapar en público algunas reflexiones sobre el juicio y la condena de Luis XVI" (Pinel, 1801, p. 233). Cuenta Pinel que, recibiendo amenazas cuyo peligro el hombre pasa a exagerar, y creyéndose ya condenado a la guillotina, él pierde el sueño, el apetito y el interés por su trabajo como sastre, hasta que es internado en el hospital-manicomio de Bicêtre, en Paris.

Después de un periodo de ocho meses en que parece recuperarse trabajando en la propia institución – a partir de la convicción de Pinel de que "un trabajo asiduo y el ejercicio de su profesión" sería lo más apropiado "para cambiar la dirección viciosa de sus ideas" (p. 234), – el trabajador vuelve a sentir los síntomas de "su melancolía" (p. 235). Como narra Pinel:

> En ese momento yo ya estaba dejando el Bicêtre, pero sin renunciar a la esperanza de ser útil a aquel desafortunado. Este fue el expediente que puse en práctica durante el año: el supervisor del hospital para enfermos mentales de Bicêtre fue advertido que, en determinado momento, una supuesta comisión de la Asamblea Legislativa visitaría Bicêtre para tomar información sobre el ciudadano…, y para absolverlo si él fuese considerado inocente. Yo me pongo de acuerdo entonces con tres médicos jóvenes, y entrego el rol principal a aquel que tiene el aire más grave y más imponente. Esos comisarios, de capa negra y con todo el aparato de autoridad, se ponen alrededor de una mesa y hacen venir el melancólico. Lo interrogan sobre su profesión, su conducta anterior, los periódicos favoritos que leía, su patriotismo. El acusado relata todo lo que había dicho, todo lo que ha hecho, y provoca su juicio definitivo porque no se cree culpable. Para sacudir entonces con más fuerza su imaginación, el presidente del pequeño comité

> pronuncia en voz alta la sentencia siguiente: "Nosotros los comisarios, en virtud de todo el poder que nos fue otorgado por la Asamblea nacional, siguiendo las formas habituales, hemos procedido al examen jurídico del ciudadano..., y reconocemos no haber encontrado en él sino los sentimientos del más puro patriotismo; él queda absuelto de cualquier acusación hecha en su contra, y ordenamos que él recupere su libertad total y que vuelva a su familia; sin embargo, como desde hace un año él se niega con obstinación a cualquier tipo de trabajo, juzgamos conveniente que quede detenido todavía por seis meses en Bicêtre, para ejercer su profesión a favor de los enfermos, y hacemos al supervisor del hospital responsable de la presente sentencia." Se retiran en silencio y todo indica que la impresión producida en el espíritu del enfermo haya sido de las más profundas (Pinel, 1801, pp. 235-237).

Desafortunadamente, comenta Pinel que, por un lado, "la inacción pronto reprodujo los trazos de su antiguo delirio", y por otro, hubo también "la imprudencia de quien se le fue a indicar como mera broma la sentencia definitiva que le había sido acordada a nombre de la Asamblea nacional". La conclusión final del médico fue que "desde entonces, pasé a mirar su condición como incurable" (p. 237). Efectivamente, en la segunda edición de su *Tratado médico-filosófico* publicada en 1809, la escena del juicio del paciente ya no aparece. La única referencia hecha ahí por Pinel, después de presentar parte del caso, es sobre "la ventaja de una emoción viva y profunda para producir un cambio sólido y durable" (Pinel, 1809, pp. 348-350).

A pesar de ese resultado negativo, lo que es cierto es que, con esa simulación, Pinel se convierte también en uno de los precursores del psicodrama que, cien años después, Moreno va a empezar a desarrollar a partir de sus experiencias de vida en Bucarest y en Viena. A propósito, esa reiterada frecuencia de escenas precursoras del psicodrama en el ámbito judicial nos remite, curiosamente, a una observación hecha por Marineau en su biografía. Según él, además del teatro para niños, "otro pasatiempo favorito de Moreno durante los años en que estudiaba medicina era concurrir a los tribunales para asistir a los juicios". El biógrafo comenta que, de vuelta a la casa, Moreno reconstruía el juicio presenciado y "sobre esa base, predecía el resultado final; daba la razones por las que el abogado fracasaría, o por qué era o no convincente determinado testigo, y así sucesivamente". Con eso, concluye, "la gente esperaba los resultados y se divertía con los altos porcentajes de aciertos alcanzados por Moreno", agregando que, en ese caso, se vislumbraban ya "dos técnicas del psicodrama: la *técnica del doble* y la *inversión de roles"* (Marineau, 1995, p. 68).

***

El artículo "From *Nina* to *Nina*: Psychodrama, absorption and sentiment in the 1780s" [De *Nina* a *Nina*: psicodrama, absorción y el sentimiento en la década de 1780], firmado por Stefano Castelvecchi, profesor de música de la Universidad de Cambridge, Inglaterra, aporta nuevas luces sobre las relaciones entre el teatro y la psiquiatría en los tiempos de Pinel. Se trata de *Nina, ou la Folle par amour* [Nina, o la loca de amor], ópera cómica de Benoit-Joseph Marsollier y Nicolas Dalayrac, puesta en escena "con mucho éxito" en Paris a partir de 1786 "hasta mediados del siglo XIX"), y con una versión en dos actos estrenada en 1789 todavía con "mayor éxito", en Italia. Resumiendo la historia, cuenta el profesor,

> Nina y Germeuil se aman, y están comprometidos al matrimonio con el consentimiento del padre de Nina, el Conde. Sin embargo, cuando la mano de Nina es solicitada por un pretendiente rico, el conde favorece a este último, rompiendo así el pacto con Germeuil. Un duelo entre los dos pretendientes sobreviene; cuando Nina ve a su amado acostado en su propia sangre, y su padre le pide que acepte como su esposo al asesino de Germeuil, ella pierde la razón (Castelvecchi, 1996, p. 92).

Según Castelvecchi, el texto de *Nina* "resuena en muchos aspectos con las teorías de la mente y las prácticas de la 'cura moral' de la época". El final de la ópera, afirma, "se puede leer como una puesta en escena de una técnica terapéutica específica", aparentemente emergente en la práctica médica de aquel período. Castelvecchi explica que en el siglo XVIII había ganado

terreno la idea de que la insania podría tener a menudo "una etiología 'moral' (o sea, mental)", y que "al insano se le debería dar un tratamiento 'moral' (a través del intelecto o de la emoción, no a través de medios físicos como purgas, sangrías, duchas y drogas)". A ese tratamiento, agrega Castelvecchi, se acordó entonces estatus científico gracias al trabajo de Philippe Pinel (p. 94).

Castelvecchi informa que el final de la pieza – en el cual Nina recupera su salud mental – corresponde a una de las soluciones terapéuticas del médico francés: "impactar la imaginación del paciente a través del montaje de una escena teatral". O sea, comenta,

> Sanadores de la mente habían estado haciendo uso de expedientes y habilidades genéricamente 'teatrales', pero la práctica que Pinel describe es más específica, se asemeja a una técnica terapéutica que, en nuestros tiempos [1996], se define como "psicodrama" – una escena que dramatiza los contenidos problemáticos o traumáticos de la mente del paciente. El final de *Nina* funciona de una manera muy similar. Germeuil y los otros personajes recrean el pasado de Nina y dan un giro positivo a sus contenidos traumáticos: Nina se encuentra a sí misma entre Germeuil, que está vivo, y su padre, que aprueba su boda. Solo ahora Nina se siente bien, y reconoce al padre y al amante. El proceso, como en "el juicio" [del sastre, paciente] de Pinel, implica un nivel de puesta en escena: en el "psicodrama" final de Nina, los personajes actúan como si los acontecimientos traumáticos – la negativa del padre, la supuesta muerte de Germeuil – nunca hubiesen ocurrido (p. 96).

Parece no haber ninguna evidencia de que Moreno, en algún momento, haya tomado conocimiento de la pieza *Nina.* Lo que sí ameritó su atención en el ámbito literario – fue el personaje femenino de otra pieza de teatro o, más precisamente, una de las cuatro zarzuelas de Goethe: *Lila*, escrita entre 1777 y 1788 y publicada en 1790. El traductor de su monumental *Obras Completas* para el castellano, Rafael Cansinos Assens, introduce la pieza evocando "aquel interesante episodio del inmortal *Quijote* en que el avispado bachiller Sansón Carrasco intenta volver a la cordura al dementado hidalgo siguiéndole la corriente de su delirio caballeresco" (Assens, 1951, p. 915). Él comenta que con eso Carrasco "consigue lo que no lograron los sesudos razonamientos del barbero y el cura", presentando otros detalles pertinentes en su comparación:

> Acepta el bachiller astuto un papel en el imaginario drama del noble caballero de la Triste Figura; fíngese caballero él también de la Blanca Luna, desafíalo en nombre de su dama, según la costumbre de esos héroes novelescos, véncelo sin dificultad e impónele como precio de su triunfo la solemne promesa de renunciar en lo sucesivo a sus andanzas. Y el pobre y buen hidalgo, senil y decrépito, fácilmente vencido por la pujante juventud del garrido bachiller, torna a su aldea metido en una jaula, abochornado y confuso, presa de una melancolía que es ya la sensatez, aunque resulte más lamentable para el espectador que su anterior delirio (p. 915).

Para Assens, ese episodio de la obra de Miguel de Cervantes "es una de esas anticipaciones que sorprenden en el libro vetusto, lo que hoy llamaríamos la cura psíquica del trastornado hidalgo". El traductor y comentarista afirma que "a una operación semejante nos hace asistir Goethe en su zarzuela", informando que la protagonista Lila, "una mujer locamente enamorada de su marido", cae en un estado de "melancólica apatía" al recibir la noticia, "desmentida después", de la muerte inopinada de su cónyuge en un accidente hípico. Por la casa había desfilado inútilmente "toda la caterva de médicos, mediquillos y medicastros, curanderos y charlatanes", comenta Assens, hasta que se presenta allí "un sagaz psiquiatra, el doctor Verazio". Lo que sigue "en este proceso de alta terapia psíquica", agrega el traductor, es un espectáculo "en que intervienen hadas, genios buenos y malos, ogros, magos, y toda la comparsería de la opereta cómica", concluyendo que "canto, danza y mímica, todos los recursos del arte, se ponen a contribución para el fin paradójico de curar la locura por la locura misma" (p. 916). De hecho, las hablas siguientes de los principales personajes ilustran bien la evolución del proceso descrito por Goethe a lo largo de los cuatro actos de la zarzuela:

> FEDERICO [hijo del Conde] – Eso es justamente lo más peligroso de su enfermedad. (…) Desde que esas fantasías le trastornaron el juicio, mira a todos sus amigos y deudos, aun a su propio marido, cual si fueren meras sombras chinescas, figuras espectrales. ¿Y cómo va ella a convencerse de la realidad, cuando lo real se le hace sospechoso de fantástico? (…)
> CONDE ALTENSTEIN – ¡Oíd, doctor! Me han contado allá abajo cosas la mar de raras. ¿Qué decís? Lila le ha asegurado a su doncellita, la única de quien en medio de su delirio se fía, exigiéndole el mayor sigilo, que ella sabe muy bien donde se halla; que ha tenido una revelación de que su esposo no está muerto, sino cautivo de unos espíritus malos, que también a ella quieren privarla de su libertad, por lo que tiene que andar ocultándose para que no la conozcan, hasta que acierte con la ocasión y los medios de libertar al barón.
> BARÓN – ¡Peor que peor! Le ha contado además a Nette una larga historia de brujos, hadas, ogros y demonios y de todo lo que aún le queda para padecer hasta poderme recobrar. (…)
> VERAZIO – Eso me confirma en una idea que ya hace tiempo me bulle en el magín. ¿Querríais escuchar una proposición? (…) No se trata de dietas ni potinques. Pero si pudiéramos curar la fantasía con la fantasía, habríamos dado un golpe maestro. (…) Representemos al vivo ante la enferma esa historia forjada por su fantasía. ¡Haced papeles de hadas, ogros y demonios! Yo trataré de acercarme de ella cual un sabio y de inquirir la relación detallada de lo que le sucede. (…) A lo último vendrán a coincidir fantasía y realidad. Cuando estreche en sus brazos al esposo que ella misma habrá reconquistado, por fuerza tendrá que creer que de nuevo lo tiene allí. (…) [Después que las representaciones ocurren:]
> LILA – (…) ¡Me parece todo tan raro, hasta yo misma! (…) ¿A qué vienen estos disfraces en pleno día? Si no me equivoco, no eres tan viejo como lo pareces. Esas barbazas se te despegan del mentón (Goethe, 1951, pp. 920-936).

El primer análisis sobre esa obra de Goethe y sus relaciones con el psicodrama lo hace el psicólogo Gottfried Diener, que en 1971 publica su ya citado libro *Goethes Lila*, cuyos extractos van a aparecer, dos años después, en una edición revisada y aumentada de *The Theatre of Spontaneity* en Beacon. En su artículo "Relación del proceso ilusorio en la obra de Goethe 'Lila' con la psicología analítica y el psicodrama", el investigador alemán sostiene que "la exposición y la clarificación psicoanalíticas del mundo de las imágenes que surgen del inconsciente por medio de la asociación de palabras y su interpretación no es eficaz en los estados depresivos o esquizofrénicos de influencia profunda", argumentando que "el paciente en un estado emocional psicótico es incapaz de desarrollar un verdadero diálogo durante el tratamiento" (Diener, 1977, pp. 185-186).

Según Diener, "como conocedor y productor, como dramaturgo y como director, consciente de todas las características del psiquismo normal", Goethe es consciente también de los efectos terapéuticos del teatro, a partir de los cuales, afirma, "ciento cincuenta años más tarde Moreno desarrolló su método psicodramático de tratamiento" (p. 187). El psicólogo alemán nombra cuatro puntos de coincidencia entre *Lila* y las normas de psicodrama de Moreno, explicando que "estos cuatro puntos de vista formulados por Moreno en su *Psychodramatic Treatment of Psychoses* [Tratamiento psicodramático de las psicosis] pueden aplicarse también a la perturbación mental de Lila" (p. 191):

> 1. La locura es la pérdida de la realidad y no se puede considerar curada a menos que se logre el regreso del psiquismo a la realidad concreta.
> 2. No se deben considerar como carentes de valor ni, menos aún, suprimir las fantasías y las imágenes alucinatorias del paciente; (…)
> 3. Durante los periodos en los que actúa la fantasía enferma, sus contenidos no deben ser reprimidos sino, al contrario, activados; (…)
> 4. De este modo se posibilita la reversión del proceso simbólico de verificación. Los yos auxiliares que participaron en el psicodrama dejan de ser formas de la realidad interna, para convertirse en representantes de la realidad externa, hasta que el paciente se abre totalmente a la vida, hasta que es capaz de apoyarse sobre su propio yo, su propio medio, con todo su corazón y todos sus sentidos (p. 190).

En sus comentarios, que siguen al artículo del profesor alemán, Moreno reconoce que Diener "ha prestado realmente un gran servicio a la filosofía, la historia y la ciencia del psicodrama"

(p. 200), declarando que, por su parte, "no conocía el interés de Goethe por el psicodrama" y que, "en realidad, el término mismo psicodrama era desconocido en la época de Goethe, y fue introducido por mi en los Estados Unidos" (p. 201). Moreno informa, además, que Diener analiza también a los dramaturgos anteriores y contemporáneos de Goethe, "haciendo notar el caso del teatro dentro del teatro en la obra de *Hamlet* de Shakespeare". Sin embargo, observa el psiquiatra, eso "no es más que un breve *intermezzo* dentro de *Hamlet*". Moreno comenta también que "el escritor español Cervantes, en su novela Don Quijote, muestra como éste fue tratado y se curó de una enfermedad mental que padecía por un método psicodramático", pero que también ahí "el interludio psicodramático no era sino un intervalo dentro de una gran novela" (p. 203).

Tratando de aclarar las diferencias entre una obra escrita y un psicodrama, Moreno comenta que "*Lila* es una ficción, producto de la mente de Goethe, el dramaturgo", mientras que "en un psicodrama las personas que actúan son reales. No son actores." O sea, explica, "el protagonista representa sus angustias reales, sus temores y sus esperanzas reales. No tiene que prepararse para el drama, está en él, siempre a punto de cobrar vida. Está en el aquí y el ahora" (p. 202). A parte eso, reconoce Moreno que "ningún otro autor ha escrito *una obra entera,* es decir, *todas las escenas, cada palabra, la estructura entera de la obra,* para mostrar al drama mismo como una cura". Afirmando que fue precisamente eso lo que ha hecho Goethe, Moreno concluye que *Lila*, "por supuesto, no es un psicodrama 'vivo' en el sentido que hoy le damos, pero se lo puede denominar psicodrama. ¿Qué interesa la palabra mientras estemos de acuerdo respecto de su sentido?" (pp. 202-203)

A propósito de *Hamlet,* vale notar que, al final del primer volumen de *Psicodrama*, Moreno presenta un texto corto suyo, "Shakespeare and the Psychodrama" [Shakespeare y el psicodrama] (Moreno, 1977a, p. 421), en el cual imagina una serie de escenas generadas a partir del encuentro entre el dramaturgo inglés y el príncipe danés Hamlet. Después de la participación de varios yos auxiliares en los roles del rey y de la reina, padres del príncipe, de su padrastro y de la joven Ofelia, en lo que Moreno denomina "el psicodrama de Hamlet", el psiquiatra comenta que, "a medida que el loco se vuelve real, Shakespeare también tiene que quitar la máscara del dramaturgo". Con eso, afirma Moreno, "la personalidad privada pasa a primer plano, un hombre con su propia angustia y sus luchas, deficiencias y ambiciones". Además, agrega,

> A primera vista, parece como si se tratara de un nuevo punto de partida en el drama, una especie de síntesis entre el teatro y el manicomio, entre el drama y la psiquiatría, una especie de psiquiatría shakespeariana. Pero en consideración más profunda nos encontramos con que no es una nueva forma de drama, sino un regreso a su status nascendi, el drama remontado a su fuente primaria. Mucho antes de que el dramaturgo pudiese escribir un "Hamlet" y un elenco de actores entretener a una multitud de aficionados al teatro con él, ha habido miles de Hamlets, Othellos y Macbeths vivos. Ellos entraron en los libros de historia a partir de la vida. Y es a partir de los libros que el dramaturgo los tomó. Pero el psicodramatista se encuentra con ellos antes que entren en los libros. Se encuentra con el verdadero Hamlet y el verdadero Shakespeare, ahora y aquí, en el escenario del psicodrama (p. 424).

Aunque del punto de vista literario se trate más bien de un cuento, o sea, de una pieza ficcional, el texto es una buena ilustración de como Moreno concibe las relaciones entre el teatro clásico y su método, subrayando similitudes y diferencias entre el psicodrama moderno y las creaciones anteriores del teatro terapéutico.

***

En cuanto a las relaciones entre la obra maestra del escritor español y el psicodrama, el tema vuelve a público dieciséis años después de los comentarios del traductor de Goethe. De esa

vez, es el rector de la Universidad de Barcelona que, el 29 de agosto de 1966, en su discurso de bienvenida a los participantes del II Congreso Internacional de Psicodrama, llama la atención para "un importante evento que tuvo lugar en esta misma ciudad que hoy se honra con su visita". El médico y profesor Francisco García-Valdecasas evoca el mismo episodio mencionado por Assens, o sea, el duelo entre Don Quijote y "el caballero de la Blanca Luna", "aproximadamente trescientos cincuenta años atrás" (García-Valdecasas, 1967, p. 9).

Además de apuntar la coincidencia de apellido entre el personaje Antonio Moreno, el "mejor amigo" de Quijote – que también participara en el proceso – y el propio Moreno, el rector lanza la pregunta a los presentes, refiriéndose al episodio narrado: "¿podemos llamar psicodrama?". Y para demostrar que "la artimaña del bachiller" Sansón Carrasco había resultado, García-Valdecasas comenta que, "en el momento en que entraba en su pueblo" Quijote interrumpe "el largo discurso" empezado por Sancho Panza "a imitación de su amo", contestando: "Déjate de esas sandeces y *vamos con pie derecho* a entrar en nuestro lugar" (pp. 12-13) [cursivas en el original].

Reaccionando al tema propuesto, Moreno ofrece una serie de comentarios importantes para la comprensión del psicodrama como método terapéutico. Empieza afirmando que "Cervantes no solo era un gran poeta, pero también era dotado de un talento intuitivo para el método dramático de la curación", y que fue su privilegio, "que a menudo se da a los poetas, descubrir una idea trescientos cincuenta años antes". Además, comenta, el hecho de haber sido anticipado por Cervantes "le da a nuestra ciencia un más significativo, inesperado apoyo", o sea, "el apoyo de la validación poética" (Moreno, 1967, p. 15). Por otro lado, analiza,

> El episodio psicodramático en Don Quijote de la Mancha es el clímax de toda la novela. Aquí es un hombre extraordinario que sufre de una enfermedad, llamada "enfermedad" por los médicos mediocres de la psique, pero psicodramatistas a menudo le dan un nombre diferente y una evaluación diferente. Llaman al mundo en el que un hombre así vive, que está dotado de un mayor sentido de la sensibilidad por experiencia trascendental, un mundo de su propia creación, de "realidad suplementaria". Para Cervantes, él era a veces el genio desconcertante de la excentricidad y un desafío a un mundo opaco, otras veces sólo un hombre enfermo, incapaz de liberarse de su persecución (p. 15).

Después de informar que España ha sido llamada "la cuna de la psiquiatría", por haber sido en Valencia que se fundó el primer hospital psiquiátrico del mundo en 1406, "muchos años antes que Pinel liberara a los enfermos mentales de las cadenas", Moreno observa que también le tocó a Cervantes, "un poeta español, anticipar como la propia psique podría ser liberada por medio del PD [psicodrama]" (p. 17).

En un segundo momento de su exposición, Moreno explica que la idea del psicodrama "como una forma de terapia" tuvo tres etapas de desarrollo. En la primera, que llama "fase existencial", "ha sido y es utilizada por la gente ingenuamente, como parte de la creatividad cotidiana, enfrascada en rituales o ritos primitivos". Sobre eso, comenta que antropólogos han encontrado en los Pirineos diseños "retratando 'inversión de roles entre el hombre y la bestia', estimados en más de diez mil años" (p. 17). En cuanto a la segunda fase, que denomina "etapa estético-poética", es cuando el artista, poeta o dramaturgo, "desarrolla una idea psicodramática en sus trabajos, para curar a sus héroes de la locura, o de otras desafortunadas tensiones de inadaptación", como en la historia bíblica de "José y sus hermanos", de Shakespeare "en su 'pieza dentro de la pieza' en Hamlet", o de Cervantes "al tratar la locura de Don Quijote" (p. 18). Por último, Moreno menciona la tercera fase, de "la elaboración científica de un sistema de psicoterapia centrada en la acción, ahora llamada psicodrama", de la cual tanto el psicodramatista existencial de la primera fase como el psicodramatista poético de la segunda son precursores. En el caso de Cervantes, admite que su alegoría artística puede estar lejos de

una idea científicamente madura, pero sostiene que "podemos aprender del poeta, ya que, en las alas de su imaginación, él puede volar en altitudes elevadas sin ser obstaculizado por la censura de la mente científica" (p. 18).

Analizando en detalles el procedimiento usado por Cervantes, Moreno observa que "un genio como Don Quijote no podía ser abordado de forma media":

> ¿Cómo pudo renunciar a sus hermosas alucinaciones, a cambio de qué? En busca de un remedio, Cervantes descubrió el método psicodramático sin saberlo. Se dio cuenta de que con el fin de comunicarse con Don Quijote debía ser sacado fuera de sí mismo; eso debía lograrse en el mismo alto nivel de la imaginación, del mismo mundo espléndido, heroico, en el que Don Quijote vivía. Se dio cuenta de que tenía que crear una realidad imaginaria que podría contrarrestar a Don Quijote con eficacia. (…) Tenía que ser "un encuentro", un encuentro con un héroe tan grande como él mismo, o que lo atrajera como tal, un caballero en armas, igualmente desatinado o más, luchando por una causa similar o incluso superior, inspirado por una fase similar de rebelión contra el mundo cotidiano, un hombre lleno de locuras y hablando el mismo idioma (pp. 18-19).

En términos psicodramáticos, Moreno define la inspiración de Cervantes frente a Don Quijote como la de "crear un hombre que pudiera ser su 'doble'", involucrando a Sansón Carrasco en el "fantástico esquema" de desafiar Don Quijote para el duelo. "Los psicodramatistas llaman a ese hombre "un yo auxiliar", comenta, agregando que, al buscar a alguien que pudiera "coalucinar" con Don Quijote, Cervantes mostró ser también un gran psicodramatista: "Un paciente confía frecuentemente en otro paciente más que en un médico" (p. 20).

Además, aprovechando la forma particular de yo auxiliar usada por Cervantes en Sansón Carrasco, Moreno afirma haber varios tipos de doble en psicodrama, y que en ese caso se diferencian dos: "el doble amoroso, que establece la identidad con el protagonista, y el doble contrario, que trata de establecer la identidad a través de la contrariedad y la hostilidad", entendiendo el de Carrasco como el de segundo tipo. Por otro lado, comenta, la idea de "volver a la casa por un año" es muy similar a la del psicodramatista "que limita el tiempo, es específico y deja que el proceso de liberación y la nueva integración se lleven a cabo gradualmente". Muy frecuentemente, explica Moreno, después de ese proceso de "prueba" el paciente "encuentra un nuevo lugar en la comunidad normal y no vuelve a sus viejas ideas y obsesiones". Sin embargo, alerta que, en otras ocasiones, el paciente "se inclina a la recaída y necesita entonces intervención repetida" (p. 19).

Tratando de ser todavía más específico, Moreno observa:

> En el período de desilusión y reconstrucción, los pacientes psicodramáticos se mueven hacia atrás y adelante, incapaces de abandonar el antiguo mundo psicótico totalmente e incapaces de aceptar la nueva realidad sin miedo. Tratan de encontrar un compromiso constructivo que es parte integrante del proceso de aprendizaje en el curso de la rehabilitación. Sesiones de psicodrama se llevan a cabo a través de este período, a intervalos regulares.
>
> Según la teoría psicodramática, la enfermedad psíquica no es sólo un mecanismo de escape de las limitaciones de la realidad de la vida, pero con frecuencia un esfuerzo por crear una vida más satisfactoria. La motivación es para crear, no para escapar.
>
> En el procedimiento psicodramático el período más importante, por lo tanto, es el período de prueba. El tratamiento no se detiene con el choque de la iluminación, la súbita comprensión por parte del paciente de su enredo psicótico, sino que comienza luego de guiar al paciente poco a poco en la nueva vida y el nuevo entorno en el que va a vivir. Hay, pues, tres Don Quijotes: el primero, antes de convertirse en el Caballero Errante; el segundo, el aventurero Caballero Errante; y el tercero, el período de renovación (p. 22).

***

Sea dicho de paso, cincuenta y cinco años después de la primera edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicada en 1605, aparece *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* [El aventurero Simplicíssimus], de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Según la profesora Lynne Tatlock, de la Universidad de Washington en St. Louis, se trata sin duda de "la más importante obra literaria alemana del siglo XVII" (Tatlock, 2008, p. v). Tatlock comenta que el hecho de que Simplicio, el protagonista, haga el papel del tonto o de bufón, ha llevado a los estudiosos a incluir la novela "en la tradición europea de la literatura sobre la locura" (p. xv). El párroco – uno de los personajes con quien habla Simplicio sobre personas que han perdido el juicio – cuenta que:

> Aún otro fue tan lejos como para creer que ya había muerto y estaba vagando alrededor como un fantasma, y no estaba, por tanto, dispuesto a tomar ya sea medicamentos o alimentos, ni a beber más, hasta que finalmente un médico ingenioso contrató a dos hombres que fingían ser fantasmas, pero que comían y bebían con ganas, puso estos dos en la compañía del enfermo, y lo convenció de que hoy en día los fantasmas acostumbran a comer y beber también, por lo que él entonces fue restaurado a su estado anterior (Grimmelshausen, 2008, p. 247).

El profesor de la Universidad de Tennessee, John C. Osborne, traductor de *Simplicissimus* para el inglés, comenta a propósito que las seis anécdotas de *exempla melancholicorum* [ejemplos de melancólicos] mencionadas por el personaje confirman que "un tema favorito en el siglo XVII era la aberración psicológica bajo la forma de una fijación abrumadora (la persona que sufría de eso era llamada melancólica)", agregando que ejemplos similares abundan en la literatura de la época (Grimmelshausen, 2008, pp. 364-365).

Ya en el siglo XVIII aparece el nombre del médico francés François Boissier de Sauvages en la historia del teatro terapéutico. Considerado el fundador de la nosología, por su voluminoso tratado *Nosologie Méthodique ou Distribution des Maladies en Classes, en Genres et en Espèces* [Nosología metódica o distribución de las enfermedades en clases, géneros y especies], Sauvages dedica el séptimo de sus diez tomos a las enfermedades mentales. Aunque no dedique en la obra mucha atención al uso del juego de roles en las terapias, el médico se muestra a favor de los entonces llamados "recursos morales" (Sauvages, 1772, p. 195) en los tratamientos, y en sus comentarios sobre "melancolía religiosa" el médico de Montpellier cuenta:

> Un médico portugués hizo uso del expediente siguiente, para curar a un paciente de esa enfermedad funesta. Hizo que uno de sus amigos se vistiera de ángel, lo cual entró en su habitación, con una antorcha en la mano izquierda y una espada desnuda en la derecha, y después de despertarlo le prometió por parte de Dios el perdón por todos los crímenes que él pudo haber cometido, lo que lo tranquilizó y le devolvió la salud (Sauvages, 1772, p. 352).

Por otro lado, siempre en su *Drama, Psychotherapy and Psychosis,* Casson menciona otros ejemplos históricos del uso del teatro para fines terapéuticos, mencionando que "de 1797 a 1811 [Charles de] Coulmier, en el asilo de Charenton, Francia, estimulaba a los pacientes, incluyendo a [Donatien Alphonse François, el Marqués de] Sade, a hacer teatro". También según Casson, a partir de 1813 se han construido teatros en los hospitales italianos de Aversa, Nápoles y Palermo.

Sin embargo, lo que más llama la atención de Casson es el trabajo del cirujano británico William Browne, que en 1837 publica *What Asylums Were, Are and Ought to Be* [Lo que fueron, son y deberían ser los asilos]. Según Casson, Browne había estudiado con el médico francés Étienne Esquirol en el hospital de Charenton, donde "pacientes habían sido estimulados a crear teatro" (Casson, 2004, p. 59). Al escribir su libro, Browne no estaba todavía convencido en cuanto a "la introducción de representaciones dramáticas como medio de cura", teniendo en cuenta "el intento hecho en Charenton sin éxito", y que "los habitantes de este país mientras

están con salud manifiestan poco interés por eses espectáculos" (Browne, 1837, p. 219). Sin embargo, observa Casson, "pronto los beneficios terapéuticos de la participación en el teatro se hicieron evidentes", gracias a un paciente de Browne, Richard Chateris, "que había estado envuelto cinco años en una alfombra, creyendo ser el Rey de India" (Casson, 2004, p. 60).

Después de estimular Chateris a involucrarse con teatro en 1843 en el hospital escocés Crichton, el año siguiente Browne declara que "una revolución total ha tenido lugar en la mente de este individuo". Citado por Casson, Browne añade que a su paciente "le complacía el entretenimiento de la noche estimulado a fondo y el siguiente paso fue su inscripción entre los actores" (Browne, 1843, p. 258). Después de lograr "muchos triunfos en el arte histriónico y pictórico", comenta Casson, "Chateris fue dado de alta en 1846". Además, en la misma institución, "once pacientes participaron en un grado u otro del teatro, de los cuales cinco se beneficiaron lo suficiente como para ser dados de alta", observa Casson, añadiendo que informes anuales del hospital dan fe de los beneficios terapéuticos del teatro. Casson cita el informe de 1844, por ejemplo, según el cual "representaciones teatrales, como medio de curación y placer, ya no se limitan a la Institución Crichton", sino que "melodramas han sido presentados a los internos de asilos en este país" (Casson, 2004, p. 60).

Además de comentar que el médico y psicólogo francés Pierre Janet (1859-1947) ya había utilizado, en 1891, "hipnosis y teatro para recrear escenas traumáticas", Casson informa también que, en 1895, el médico y fisiólogo austríaco Josef Breuer (1842-1925) escribe sobre "un 'psicodrama' espontaneo (antes de Moreno) durante el tratamiento de Ana O", en una obra en coautoría con Freud. (p. 61). Efectivamente, en una sección escrita por el colega de Freud en *Studien über Hysterie* [Estudios sobre la histeria], Breuer cuenta que:

> De esta manera llegó a su término la histeria íntegra. La propia enferma se había trazado el firme designio de terminar con todo para el aniversario de su traslado al campo. Por eso a comienzos de junio cultivó la "talking cure" con grande, emocionante energía. El último día reprodujo, con el expediente de disponer la habitación como lo estuvo la de su padre, la alucinación angustiosa antes referida y que había sido la raíz de toda su enfermedad: aquella en que sólo pudo pensar y rezar en inglés; inmediatamente después habló en alemán y quedó libre de las incontables perturbaciones a que antes estuviera expuesta (Breuer y Fred, 1895, p. 32; 1978a, vol. II, p. 13).

Por otro lado, el propio Freud había manuscrito *Psychopathische Personen auf der Bühne* [Personajes psicopáticos en el escenario], "a fines de 1905 o comienzos de 1906", según el psicoanalista James Strachey, uno de los traductores de Freud al inglés, o "en 1904", según Luis López-Ballesteros y de Torres, traductor de sus *Obras Completas* al español. En ese artículo que se mantuvo inédito en alemán durante casi cuarenta años, y que sólo vino a ser publicado por la revista *Psychoanalytic Quarterly* en 1942, Freud empieza a partir de los griegos:

> Si el fin del drama consiste en provocar "terror y piedad", en producir una "purificación [purga] de los afectos", como se supone desde Aristóteles, ese mismo propósito puede describirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva (tal como a raíz de lo cómico, del chiste, etc., se las abre en el trabajo de nuestra inteligencia, el mismo que había vuelto inaccesibles muchas de esas fuentes). A este fin cabe mencionar en primera línea, no cabe duda, el desahogo de los afectos del espectador (Freud, 1978a, vol. VII, p. 79).

Cabe señalar que, en la traducción hecha por Ballesteros, se trata de "teatro" en vez de "escenario", y de "despertar la piedad y el temor, provocando así una 'catarsis de las emociones'" (Freud, 1981, p. 1272). De todo modo, enseguida afirma Freud:

> Ser espectador participante del juego dramático significa para el adulto lo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos, de igualarse al adulto. El espectador

> vivencia demasiado poco; se siente como "un mísero desecho a quien no puede pasarle nada"; ha tiempo ahogó su orgullo, que situaba su yo en el centro de la fábrica del universo; mejor dicho, se vio obligado a desplazarlo: querría sentir, obrar y crearlo todo a su albedrío; en suma, ser un héroe. (Freud, 1978a, vol. VII, pp. 79-80).

También ahí, Ballesteros ofrece matices distintos en su traducción. Por un lado, "el espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese 'Mísero, al que nada importante puede ocurrirle'". Por otro, "hace mucho que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista" (Freud, 1981, p. 1272).

Sea como fuere, Freud avanza su análisis del espectador en el sentido de lo que "el autor-actor del drama se lo posibilitan, permitiéndole la *identificación* con un héroe" (Freud, 1978a, vol. VII, p. 80). En ningún momento el fundador del psicoanálisis preconiza – como lo hace Moreno – una inversión de roles que posibilite al espectador pasar a ser actor y autor de su propia creación, aunque vuelva a pronunciarse sobre el tema pocos años después, en su conferencia (1907) *Der Dichter und das Phantasieren* [El creador literario y el fantaseo] (Freud, 1908 y 1978).

***

La situación de Rusia a fines del siglo XIX y principios del siglo XX – tal como la describe Petzold – era "de transformación y ruptura", que él considera haber sido "enormemente fructífera para el despliegue del genio individual del científico, el artista y el pensador". Según el psicólogo alemán, fue en esa atmósfera de cambio que tuvo inicio una gran transformación en el ámbito teatral ruso, "en lo que concierne a toda la concepción del teatro y al rol y la tarea del actor" (Petzold, 1973, p. 97). Además de las ya mencionadas actividades de Stanislavski y su grupo, el desarrollo ocurrió también en los "sistemas de didáctica de la enseñanza actoral" (p. 98) y en el campo terapéutico.

Según Casson, Vladimir Iljine habrá sido el primero, en el siglo XX, a desarrollar "teatro terapéutico con pacientes psiquiátricos en Kiev, en la Rusia prerrevolucionaria". Sin embargo, Petzold es el terapeuta que más directamente trabajó con Iljine a partir de los años sesenta, logrando evitar que sus contribuciones cayeran en el olvido. Petzold explica que, "como científico (biología y medicina), conocedor de las humanidades (filosofía e historia) y artista (música y teatro)", Iljine buscó la integración de estas tres áreas en el teatro terapéutico. El psicólogo alemán afirma que se trataba no solamente de "un deseo surgido por una parte del enciclopedismo y universalismo de los intelectuales rusos de aquella época", sino también por "sus raíces en la concepción antropológica fundamental del hombre como creador, como 'ser creador de cultura'", lo que muestra sin duda su similitud con la filosofía de Moreno.

Siempre según Petzold, Iljine retoma la idea, "que se remonta desde la antigüedad, del *mundo como escenario*" reiteradamente trabajada "en la historia del Teatro (Shakespeare, *As you like it*, acto II, escena 7; Calderón, *Theatrum mundi*)". Para Iljine, "la vida es una representación [*Spiel*]", entendiéndose ese concepto – comenta Petzold – "no solamente en el sentido de propensión infantil al juego (παιδιά), sino asimismo del crear serio (ἀγών) (cf. ILJINE, *Morfología del ser y del conocer*, 1958)", que genera 'nuevas realidades". En las palabras del propio Iljine:

> El juego como una cualidad de la existencia humana, que surge de la *essentia humana*, crea un ámbito humano profundísimo, que es sagrado y está libre de la coacción y de la deformación. En el juego es

> posible encontrarse con un hombre en tanto hombre, sin tener que temer, sin repeler amenaza alguna. En el juego es posible ser libre. Salir de la coacción e ingresar al verdadero juego significa liberación, libertad, superación de la enfermedad hacia la autorrealización creadora. (Iljine, 1909)
>
> Estas fueron algunas reflexiones que me llevaron en los años 1908-1910 a hacer teatro con hombres en conflictos vitales y con enfermos mentales. Aún no había terminado mis estudios en la Facultad de Ciencias Naturales y Medicina, pero ya había comenzado mis actividades filosóficas y musicales, y fueron el concepto aristotélico de *catarsis*, la música y el drama en la Antigüedad y la Edad Media –ambos asuntos me han ocupado durante mi vida entera – los que me dejaron en claro que la interpretación teatral debía ser una vía privilegiada para la curación del alma y del cuerpo (Iljine, 1972).

A pesar de la similitud entre las prácticas y la filosofía de Iljine y nuestro protagonista, no parece haber en la obra de Moreno ninguna referencia específica a la contribución del erudito ruso. Lo que informa Casson es que Iljine "finalmente se encontró con Moreno en 1964, en el primero Congreso Internacional de Psicodrama en Paris" y que tampoco considera probables las influencias, afirmando que ellos estuvieron "descubriendo el potencial terapéutico del teatro independientemente" (Casson, 2004, pp. 63-64).

A propósito, la afirmación hecha por Casson incluye también a Sandor Ferenczi, "que ya estaba utilizando juego de roles en el psicoanálisis" cuando Iljine y él se encontraron "en 1922 en Budapest". Ya en el capítulo 7 habíamos tratado de las reacciones de Moreno a los intercambios entre Ferenczi y Freud sobre el tema "en los años treinta a treinta y uno", pero en este caso Casson se refiere a la "técnica activa" que el psicoanalista húngaro había presentado en 1920, en el Sexto Congreso Internacional de Psicoanálisis. En esa ocasión Ferenczi describe un caso en el cual estimula a "una mujer a jugar el rol de su hermana" (Casson, 2004, p. 63).

Efectivamente, eso es lo que reporta Ferenczi en su libro *Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-analysis* [Otras contribuciones a la teoría y técnica del psicoanálisis], donde incluye el texto de su conferencia, *The Further Development of an Active Therapy in Psycho-Analysis* [El ulterior desarrollo de una terapia activa en psicoanálisis]. Ahí él cuenta, por ejemplo, que:

> Después de algunas dificultades ella confesó que su hermana tenía la costumbre de acompañar la canción con gestos expresivos y de hecho bastante ambiguos, e hizo algunos movimientos toscos con los brazos para ilustrar el comportamiento de su hermana. Finalmente le pedí que se levantara y repitiera la canción exactamente como había visto a su hermana hacerlo. Después de varios interminables intentos parciales sin ánimo ella demostró ser una *chanteuse* perfecta con toda la coquetería de juego facial y movimientos que había visto en su hermana. A partir de entonces ella parecía disfrutar de estas producciones y empezó a desperdiciar las horas de análisis con esas cosas (Ferenczi, 1927, pp. 203-204).

***

Nicolas Evreinoff lanza su *An Introduction to the Monodrama* [Una introducción al monodrama] en la entonces Petrogrado en 1909, o sea, en el mismo año en que Iljine lanzaba en Kiev su *Interpretación teatral improvisada para el tratamiento de padecimientos anímicos*. Según el crítico de teatro estadounidense Oliver M. Sayler, autor de *The Russian Theatre* [El teatro ruso], Evreinoff define esa modalidad de teatro como "el tipo de representación dramática que trata con la mayor plenitud de comunicar al espectador el estado del alma del personaje actuando, y se presenta en el escenario del mundo circundante como lo concibe en cualquier momento en su experiencia en el escenario" (Sayler, 1922, pp. 232-233).

Aunque Evreinoff proponga la identificación entre el actor y el espectador como "la piedra angular del monodrama" – y para eso "debe haber en el escenario sólo un solo tema de actuación" – su propuesta se acerca más a la del ya mencionado von Meerheimb con sus

“monodramas” y “psicodramas”: en ningún momento se trata de improvisación puesta en escena.

A propósito, es el mismo Oliver Sayler que firma la introducción de *The Theatre in Life* [El teatro en la vida], publicado por Evreinoff en 1927, saludando “el tan esperado manual de las tendencias modernas en el teatro” y afirmando tratarse de “la primera declaración adecuada de los fundamentos psicológicos de la revuelta contra el realismo dramático” (Sayler, 1927, p. viii).

De hecho, en el capítulo “Teatroterapia”, Evreinoff observa:

> Es la magia del teatro, y nada más, que le da una nueva conciencia, una nueva escala de sentimientos, un nuevo interés por la vida y una nueva voluntad de vivir. Y en esta voluntad de vivir, como sabemos, se encuentra el secreto de nuestra victoria sobre muchas enfermedades corporales (Evreinoff, 1927/2013, p. 123).
>
> (…) Recordemos la importancia que un chamán ignorante, o un hechicero de Rusia, atribuyen a su vestuario teatral y a sus gestos cuando son convocados a la cabecera de un paciente. Consideremos el carácter teatral del acto de “encantar un dolor de muelas hacia fuera” entre los campesinos rusos. Por último, recordemos la sensación de una nueva vitalidad que experimentamos después de haber visto una obra de teatro interesante.
>
> La teatroterapia está todavía en su etapa inicial de desarrollo. (…) Algún día espero poder escribir un libro sobre ella. Mientras tanto, yo simplemente quisiera llamar la atención del lector a esta nueva cura ya empleada por algunos médicos y por algunos directores de escena en cuyo poder, por extraño que pueda parecer, se encuentra una de las armas más poderosas para salvaguardar la salud de la humanidad (pp. 126-127).

El libro que Evreinoff deseaba escribir no parece haber sido hecho, pero la referencia a “algunos médicos” y “algunos directores” utilizando “esta nueva cura” ha seguramente podido concretarse, tanto con el desarrollo del psicodrama como con otras modalidades de dramaterapia. Todavía en su mencionado capítulo, Evreinoff finalmente advierte:

> Entretener a los espectadores todas las noches con piezas del repertorio antiguo y siempre en la misma vieja manera es pasar por alto el hecho de que el organismo humano, cuando se acostumbra a un mismo medicamento administrado de la misma manera, deja de obtener cualquier beneficio de ello (p. 127).

Tratando de investigar las relaciones entre los dos, en su ya mencionado artículo “Evreinoff and Moreno: Monodrama and Psychodrama” [Evreinoff y Moreno: monodrama y psicodrama], Casson concluye que los conceptos de Evreinoff están “a pocos pasos del psicodrama”, pero que “cualquier similitud entre Moreno y las ideas de Evreinoff puede ser enteramente coincidencia”.

Sea como fuere, después de toda la serie de experiencias de teatro terapéutico anteriores al trabajo de Moreno, resulta evidente que la creación del método psicodramático no aparece como una invención aparte, sino de un proceso que se fue construyendo gradualmente, a partir de las prácticas y análisis exploratorias del niño, del joven, y luego del médico involucrado con los problemas mentales y sociales de su tiempo, en el viejo Continente. Hasta que, según otro fragmento inédito de su autobiografía, sobreviene un sueño raro y, en él, la idea de una máquina nueva. Es el inicio de un nuevo capítulo: su transición a los Estados Unidos.

Anexo 3

De Beacon hacia el mundo: diseminación y validación del método psicodramático

El primer paso para la diseminación del método, cuenta Moreno, se da "en el otoño de 1939", cuando llega a Beacon un equipo de profesionales del hospital de Washington D. C. "para ver el teatro psicodramático en acción, ya que un establecimiento similar estaba siendo planeado para el St. Elizabeths". Según el médico, el 8 de junio de 1941 se inauguró oficialmente un teatro de psicodrama en el St. Elizabeths (Moreno, 1953, p. lxxvii), que Marineau afirma haber sido "el primer hospital público que construyó un teatro de esta naturaleza" (Marineau, 1995, p. 184).

Comenta también el biógrafo que "no tardó mucho, en especial por el gran número de víctimas de la guerra necesitadas de tratamiento, para que el psicodrama se implementara en hospitales y universidades en todo Estados Unidos". Además, informa Marineau, "muy pronto los escenarios para psicodrama fueron parte irremplazable de la mayoría de los departamentos de psiquiatría de los hospitales y de los claustros de psicología" (p. 185). En octubre de 1949, por ejemplo, el psicólogo Henry Murray, director del departamento de psicología clínica de la Universidad de Harvard, inaugura el teatro de psicodrama de esa institución, con la presencia de Moreno, reconociendo su "gran contribución a la ciencia de las relaciones sociales" (Moreno, 1955, p. 81). Por otro lado, en su ya mencionado libro de memorias *To Dream Again*, Zerka cuenta que "en 1947 Moreno fue invitado por el profesor Carl Rogers para hacer una demonstración de su trabajo en la universidad de Chicago" (Moreno, 2012, p. 317), y que, en la secuencia, la estudiante de Rogers que había sido la protagonista publicó el relato de su experiencia en el artículo "Psychodrama Explores a Private World" [El psicodrama explora un mundo privado] en la revista *Sociatry* (MacDonald, 1947).

Es en el período 1946-1948, registra Zerka Toeman, que el psicodrama empieza a ser aplicado en los hospitales oficiales de los Veteranos, mencionando específicamente West Brentwood, Los Angeles; Lyons, New Jersey, y Little Rock, Arkansas, entre otras localidades (Toeman, 1949, p. 259). Efectivamente, en su *A Historical Chronology of Group Psychotherapy and Psychodrama* [Una cronología histórica de la psicoterapia de grupo y del psicodrama], el psiquiatra y psicodramatista Adam Blatner confirma que en 1946 el entonces director general de salud pública ["Surgeon General"] de Estados Unidos había instituido "una política para hacer de la psicoterapia de grupo la principal forma de tratamiento psiquiátrico en los hospitales de la Administración de Veteranos" (Blatner, 2007).

A partir de 1947, por otro lado, empieza a circular la revista *Group Psychotherapy*, también creada por Moreno, como órgano oficial de la Sociedad Estadounidense de Psicoterapia de Grupo y Psicodrama (SAGPP, por sus siglas en inglés). En ese mismo año, curiosamente, el psiquiatra y psicoanalista Jacques Lacan publica el ya mencionado relato sobre una visita hecha a un centro de atención a ex prisioneros de guerra y ex combatientes, cerca de Londres (v. capítulo 7), afirmando que, según el responsable entrevistado, "el método del tratamiento que animaba el centro se inspiraba completamente en los principios del psicodrama de Moreno" (Lacan, 2016, p.130), lo que confirma el uso del método en territorio británico.

Después de haber estado estudiando con Moreno en Nueva York y en Washington D.C. en 1946, la psicóloga francesa Mireille Monod publica dos años después su artículo "First French

Experience with Psychodrama" [Primera experiencia francesa con el psicodrama] en la revista *Sociatry*, informando sobre el tratamiento de cuarenta y un niños en el Centro Claude Bernard de Paris, "entre noviembre de 1946 y julio de 1947". Monod afirma también que una experiencia similar se había realizado "en el norte de Francia" (Monod, 1948, p. 400).

Por su lado, en su libro de memorias Zerka Moreno comenta que:

> Entre los mayores temores iniciales de Moreno era el de que no dejara ningún seguidor. Colegas todavía creían que sólo Moreno podía hacer psicodrama de manera efectiva, que se trataba de su propia magia produciendo los resultados de que eran testigos. Por supuesto, si ese hubiera sido el caso, él hubiera de hecho muerto sin seguidores. Pero él sabía que era lo contrario. Lo que necesitábamos probar era que eso no era solo una bolsa de trucos, sino un método que podría ser transmitido (Moreno, 2012, p. 313).

En 1948, informa Zerka, Moreno planeó un taller ("workshop") "que fuese más allá de meras conferencias y demostraciones", o sea, que involucrase activamente los participantes, "a través de tests de espontaneidad, pruebas sociométricas y psicodrama, a la vez como protagonistas y yos auxiliares". Ella cuenta que ese primer evento de tres días se dio durante un fin de semana, con la presencia de representantes "de todas las profesiones de ayuda", o sea, psiquiatras, psicólogos, sociólogos, ministros protestantes, enfermeras y trabajadores sociales, y que, a partir de los resultados positivos obtenidos, los talleres en Beacon pasaron a programarse regularmente (pp. 301-303): "La capacitación de los estudiantes pasó a ser un foco importante de nuestro trabajo. Desde cerca de 1951 en adelante, me llevé una gran parte del programa" (p. 313).

En ese año justamente empiezan los viajes al extranjero. Zerka informa que en Londres se encontraron con los psiquiatras "S. H. Foulkes, Joshua Bierer, Maxwell Jones y el personal de la clínica Tavistock" (p.313), y que Moreno aprovechó su pasaje por Paris para formar el Comité Internacional de Psicoterapia de Grupo con representantes de los tres países (Estados Unidos, Francia e Inglaterra), organización que pasaría a Consejo Internacional de Psicoterapia de Grupo y que estaría a cargo de los congresos internacionales de psicoterapia de grupo (el I en Toronto – 1954, el II en Zúrich – 1957, el III en Milán – 1963, el IV en Viena – 1968, y el V en Zúrich – 1973). A partir de 1973, añade Zerka, pasa a existir la Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupo (IAGP), "última idea original de Moreno" (p. 312). A propósito, meses antes de ese primer viaje de 1951, dos artículos de Moreno ya habían sido publicados en la revista *Les Temps Modernes* [Los tiempos modernos], bajo la dirección del filósofo francés Jean-Paul Sartre (v. Moreno, 1950).

En la segunda gira de los Moreno por Europa, en 1954, además de Inglaterra y Francia, el itinerario incluyó Alemania, Suiza, Austria e Italia, lo que "sentó las bases para las conexiones con una serie de representantes de estos países", siempre según Zerka. "Dondequiera que íbamos, Moreno hacía contactos con la comunidad internacional, no sólo con los terapeutas". En Paris, comenta la Sra. Toeman Moreno, "esta vez nuestro anfitrión fue Jacques Lacan, quien entabló con Moreno una discusión sobre la filosofía alemana, la antigua y la nueva, especialmente Heidegger y Jaspers". Además, informa Zerka, varios psiquiatras de niños, "incluyendo Serge Lebovici y Daniel Diatkin, y otros", habían empezado a utilizar psicodrama con sus pacientes, "analizándolos en base al material así obtenido" (Moreno, 2012, pp. 350-351). Ya en la ciudad de Lindau, ella comenta que han participado del primer congreso de psiquiatría en territorio alemán "desde los días de Hitler y de la guerra", lo que marcó el inicio del desarrollo del método "tanto en Alemania como en Austria y otros países del continente" (p. 352).

Aunque la gira de 1958 por Europa haya sido planeada juntos, cuenta Zerka, con la cirugía de la amputación de su brazo y su hombro derecho por un raro tipo de cáncer óseo, Moreno tuvo que viajar solo: España, Italia, Yugoslavia, Grecia, Turquía e Israel. Según lo que el psiquiatra le informó después, en Atenas él abrió la sesión declarando que "el drama está acá, pero la psique se quedó en la casa" (p. 370). A propósito, quince años más tarde, en su autobiografía, Moreno va a confesar que, con la enfermedad de la esposa, tuvo "una sensación de impotencia y desesperación que estuvo cerca del odio hacia mí mismo. Mi conocimiento médico y mi jugar a ser Dios no la ayudaron en absoluto" (Moreno, 1974, capítulo 10, p. 34), concluyendo: "Con la enfermedad de Zerka, tuvimos el reverso del que juega a ser Dios – la humildad" (p. 37).

Sin manifestar mayor preocupación de naturaleza ideológica, en enero de 1960 los Moreno llevan el psicodrama a Cuba, en ocasión de un congreso de neurología y psiquiatría, organizado en coordinación con la Asociación Psiquiátrica Estadounidense: "Fidel Castro había sido recientemente instalado" (Moreno, 2012, p. 380). Meses después es la vez de la Checoslovaquia y, enseguida, Rusia y Polonia. Sin embargo, la visita a Moscú estuvo más relacionada con el interés soviético por la sociometría que, según Zerka, era motivado por "una razón práctica: aumentar la productividad industrial" (p. 393). Según su biógrafo, Moreno visitó el Instituto de Psicología y la Academia de Ciencias Médicas en Moscú y los Institutos Bechterev y Pavlov en Leningrado (Moreno, 1995, p. 197).

Marineau comenta también que, mientras estaban los Moreno en Moscú, el psiquiatra sugirió que, "en el interés de la paz, los líderes ruso y norteamericano, Khrushchev y Eisenhower, debían invertir los roles". El biógrafo agrega que "Moreno volvió a hacer esta sugerencia en numerosas ocasiones", afirmando que, durante la guerra de Vietnam, por ejemplo, Moreno "ofreció su ayuda al presidente Lyndon Johnson" (p. 197). Jonathan Moreno lo confirma, comentando que en 1965 su padre se había ofrecido "para dirigir una inversión psicodramática de roles entre el presidente y el líder norvietnamita Ho Chi Minh", añadiendo sin embargo que "la sugerencia fue recibida con una respuesta helada por parte del secretario de prensa presidencial" (Moreno, 2014, p. 135). Efectivamente, los archivos de Harvard documentan tanto el intercambio de cartas al respecto (Moreno, 1967) como el artículo que Moreno escribió al regresar de Rusia:

> Nosotros los psiquiatras deberíamos ser los primeros en abrir nuestros brazos y empezar en el camino de la cooperación científica internacional. Cooperación científica internacional quiere decir el intercambio de las mejores ideas y métodos desarrollados en el este o el oeste, en lo posible libre de prejuicios ideológicos y tendencias nacionales, en el espíritu de una verdadera apreciación mutua. Por medio del conocimiento personal entre nosotros debíamos compartir nuestras experiencias y aprender los elementos básicos del idioma del otro. Debíamos tratar de comprender y respetar tanto las similitudes como las diferencias en los fundamentos de la psiquiatría americana y soviética (Moreno, 1960).

***

Los años sesenta se van a caracterizar por una secuencia de eventos internacionales. Zerka informa que en el verano de 1961 Moreno se fue solo a Europa para participar de congresos internacionales de psiquiatría, "uno de los cuales en Viena" (Moreno, 2012, p. 396), y que en 1963 la Academia Moreno (nuevo nombre para su instituto de Nueva York) organizó una conferencia de un día antes de la conferencia de la Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupo en Milán (de hecho, su tercer congreso). Es durante ese encuentro que Moreno anuncia sorpresivamente la realización del Primer Congreso Internacional de Psicodrama en Paris, para el año siguiente: "El evento de Paris fue una gran oportunidad para mostrar la obra de J. L.", comenta Zerka (p. 397. De hecho, es en la facultad de medicina de la Sorbona que la televisión francesa estatal (O.R.T.F.) filma la película en blanco y negro "Una demostración de

psicodrama por J. L. Moreno", en septiembre de 1964. Se trata uno de los raros documentos cinematográficos disponibles, posteriormente reeditado en DVD como "Psicodrama de un matrimonio" (UQTR, 2003a).

A partir de entonces, Moreno participará de los varios congresos de psicodrama organizados durante el decenio: el segundo, en Barcelona, 1966; el tercero, en Baden (Viena), 1968, inicialmente programado para Praga y transferido por motivo de la invasión soviética; y el cuarto, en Buenos Aires, 1969. Sea dicho de paso, los Moreno estarán ausentes tanto del quinto, en São Paulo, 1970, como del séptimo, en Tokio, 1972, pero sí participarán del sexto, realizado en Ámsterdam, en 1971.

Un indicador importante para constatar los niveles de difusión de las creaciones de Moreno en general, y particularmente del método psicodramático, son las listas de correo del instituto Moreno disponibles a partir de los años cincuenta. A título meramente ilustrativo, por ejemplo, uno de los archivos de Harvard revela direcciones tanto para Estados Unidos, Hawái y Puerto Rico como para otros sesenta y un países: Alemania Occidental, Alemania Oriental, Argentina, Australia, Austria, Barbados, Bélgica, Birmania, Bolivia, Brasil, Bulgaria, Canadá, Ceilán (Sri Lanka), Checoslovaquia, Chile, China, Colombia, Corea del Sur, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, Ecuador, Egipto, España, Etiopia, Filipinas, Finlandia, Francia, Ghana, Grecia, Haití, Holanda, Hungría, India, Irán, Israel, Italia, Jamaica, Japón, Jordania, Líbano, Marruecos, México, Noruega, Nueva Zelandia, Pakistán, Panamá, Perú, Polonia, Portugal, Reino Unido, Rumania, Singapur, Sudáfrica, Suecia, Suiza, Taiwán, Turquía, Venezuela, Vietnam e Yugoslavia.

Por otro lado, la consulta a una lista no exhaustiva de estudiantes y directores de psicodrama formados por el Instituto Moreno, con fecha aproximada de 1970, permite observar que, de un total de 799 nombres registrados, la mayoría absoluta (750 participantes) es de los Estados Unidos, pero hay representantes de otros dieciséis países: Canadá (18); Francia (8); Argentina (5); Brasil, Dinamarca, Holanda, Japón y México (2); y Australia, España, India, Israel, Italia, Jamaica, Singapur y Suecia (1).

Otras evidencias de los esfuerzos por diseminar las tres áreas de acción, incluyendo el psicodrama, pueden también ser vistas en la llamada "colección J. L. Moreno", abierta para consultas en Harvard desde mayo de 1989. En la introducción al informe *An inventory of his correspondence, manuscripts and related materials* [Un inventario de su correspondencia, manuscritos y materiales relacionados], los responsables por la catalogación de los documentos afirman que el gran número de interlocutores de Moreno encontrados en los papeles "revela una red sociométrica y un volumen de conocidos en el átomo social que atraviesan el planeta" (Kraus y Cluse, 1986, p. x). En efecto, 1.740 nombres aparecen en el índice final del catálogo.

Organizados por Harvard en 158 cajas conteniendo 2002 carpetas, los documentos están clasificados tanto nacional como internacionalmente, otro indicador importante para caracterizar el alcance de la diseminación. Además del material relativo a los Estados Unidos y Puerto Rico, hay cuarenta países catalogados, con las fechas indicando el período de las correspondencias: Alemania (1952-1974), Argentina (1958-1973), Australia (1971), Austria (1954-1971), Bélgica (1953-1971), Brasil (1950-1976), Bulgaria (1967), Canadá (1958-1970), Ceilán (1963), Cuba (1955-1961), Checoslovaquia (1949-1968), Dinamarca (1958-1974), Ecuador (1964), España (1956-1973), Etiopia (1970), Filipinas (1962-1963), Francia (1953-1970), Grecia (1958-1969), Holanda (1955-1972), Hungría (1958-1967), India (1954-1972), Inglaterra y Escocia (1949-1973), Israel (1950-1972), Italia (1947-1974), Japón (1953-1972), México (1955-1971), Noruega (1964-1966), Pakistán (1967-1968), Panamá (1960), Perú

(1956-1973), Polonia (1958-1966), Rumania (1964-1971), Rusia (1958-1968), Suecia (1955-1970), Suiza (1953-1973), Taiwán (1957), Turquía (1958-1970), Venezuela (1968) e Yugoslavia (1958-1968) (Kraus y Cluse, 1986/1989, pp. 77-93).

Además de los documentos en papel, los catalogadores de la colección Moreno llaman la atención para las películas, cintas de audio y discos fonográficos archivados en la biblioteca de la facultad de medicina de Harvard, lo que según ellos "indica su voluntad de utilizar todos los medios de comunicación disponibles para difundir su evangelio" (p. x). Entre eses materiales está la película *Psychodrama in Action* [Psicodrama en acción], producida a partir de una grabación hecha en circuito cerrado de televisión en el hospital psiquiátrico de Camarillo, California, en mayo de 1964. Según Zerka, "Moreno fue televisado mientras dirigía una sesión de psicodrama con pacientes mientras toda la población de pacientes miraba desde sus pantallas en toda la institución". Como la producción había sido grabada en cinta de video, Zerka informa que los pacientes pudieron asistir al programa "semanalmente, en el circuito cerrado" (Moreno, 1966a, p. 151).

Entre los comentarios hechos por Moreno e intercalados durante la película posteriormente editada por su empresa Therapeutic Motion Pictures, vale la pena retener sus últimas declaraciones, por ilustrar claramente sus expectativas en cuanto al uso de los medios masivos:

> Estamos tratando de fundar una forma de psicoterapia de masas que sea un camino en el futuro. Tratar [separadamente] a los individuos es económicamente imposible y tampoco, a menudo, indicado desde el punto de vista de su valor terapéutico. Al tomar las masas en general, mediante el uso de los medios de comunicación de masas, sobre todo la televisión, un nuevo camino para la psicoterapia se abre. Si usted ha mirado a la película como psiquiatra, como doctor en medicina, habrá aprendido a dirigir las sesiones usted mismo, en su propio hospital. Como estudiantes, habrán aprendido los métodos que he utilizado en este tipo de situaciones. Y como pacientes pueden haber tenido una enorme cantidad de aprendizajes inmediatos, intuitivos. (...) Hemos iniciado aquí el camino de una nueva era de la psicoterapia. El futuro nos mostrará como el cine, la televisión, la entrevista, a través del psicodrama, podrán establecerse en todas partes. Y todo el problema de la higiene mental nacional, que ahora está en el primer plano de nuestra nación, puede estar a camino de ser resuelto. (UQTR, 2003, 52'28''-53'59'').

***

A propósito, en una tesis presentada en 2012 al departamento de Historia de la Ciencia de la Universidad de Harvard, Graham Henry Lazar dedica todo un capítulo a "la diseminación del psicodrama de 1967 a 1974" en los Estados Unidos, período marcado, según él, "por la tensión racial, la discriminación y la desigualdad". Lazar afirma que el psicodrama emergió en este periodo "como una forma poderosa de diálogo social, capaz de navegar por la complejidad de estas cuestiones y fomentar el entendimiento entre comunidades e instituciones fracturadas" (Lazar, 2012, p. 62).

El investigador describe, por un lado, el rol del instituto Esalen fundado en 1962 con el nombre de "una antigua civilización de estadounidenses originarios", y entonces funcionando tanto como "un centro de estudios híbrido" para filósofos y científicos sociales (Buckminster Fuller, B. B. Skinner, Carl Rogers y Timothy Leary), como colonia de artistas y músicos (George Harrison, Ravi Shankar, Joan Baez y Bob Dylan), y como retiro espiritual para miles de estadounidenses" (p. 63). Según Lazar, el plan de estudios estaba estructurado en torno a la obra de Fritz Perls y William Schutz, y que "ambos se habían apropiado de los principios de la práctica del psicodrama de Moreno" (p. 68). El investigador informa también que Moreno y Zerka habían incluso dirigido allí un taller de tres días en mayo de 1967, pero que su influencia en las prácticas terapéuticas del instituto permaneció sin reconocimiento: "En los tres

principales artículos que relatan el ascenso de Esalen ascenso, Moreno y su proyecto de psicodrama ni siquiera fueron mencionados" (p. 71).

Al respecto, en 1969 Zerka apunta en su artículo "Moreneans, The Heretics of Yesterday are the Orthodoxy of Today" [Morenianos, los herejes de ayer son la ortodoxia de hoy] una serie de ideas de Moreno "originadas, iniciadas y diseminadas mucho antes del nacimiento de la generación actual", observando que "los psicólogos no están totalmente inconscientes de estas raíces" y citando el ejemplo de una carta enviada por el Dr. Abraham Maslow a los editores de la revista *Life*, publicada en la edición del 2 de agosto de 1968 (Moreno, 2006, p. 154). En ella, efectivamente, el conocido psicólogo considera "excelente" una materia de la periodista Jane Howard "sobre Esalen y otros nuevos desarrollos en la educación y la psicología", pero comenta que le gustaría de añadir un pie de página de "crédito cuando el crédito es debido", afirmando: "Muchas de las técnicas enunciadas en el artículo fueron inventadas originalmente por el Dr. Jacob Moreno, que sigue trabajando con vigor y probablemente todavía inventando nuevas técnicas e ideas" (Life Magazine, 2016, p. 15).

Lazar analiza también dos áreas cruciales para sociedad estadounidense en el período 1967-1974 y la utilización del psicodrama como recurso presente en la búsqueda de solución para los problemas detectados: la cuestión racial y la crisis penitenciaria. En cuanto a la primera, una nueva crisis se instala a partir de la confrontación entre la policía y estudiantes negros, que provocó la muerte de un policial y varios estudiantes y policías heridos – en mayo de 1967, en la Texas Southern University de Houston, primera universidad estatal negra de aquel estado. Las autoridades locales decidieron entonces montar un programa "con la esperanza de remendar los lazos entre la policía y las comunidades marginadas" y, según Lazar, ese programa "se debió totalmente al proyecto intelectual de Moreno" (Lazar, 2012, p. 76). En efecto, la revista *Ebony* anuncia en su portada de octubre de 1968 el artículo "Psychotherapy for Houston Police" [Psicoterapia para la policía de Houston] describiendo la experiencia, en la cual "los psicólogos puntualizan las discusiones con actos especiales de terapia de grupo, inversión de roles y psicodrama" (Ebony, 2016, p. 78). Los resultados aparecen en el *New York Times* de 16 de julio de 1968, informa también Lazar: "800 de los 1.400 miembros de la fuerza de policía de Houston se han graduado del programa, así como 700 civiles" (Lazar, 2012, p. 76). Sin embargo, el nombre de Moreno no figura en ningún lado, aunque Lazar considere que "el programa de capacitación de Houston fue "el primero de muchos experimentos, en Estados Unidos, que han utilizado el psicodrama para cultivar el diálogo social" (p. 77).

Siempre sobre el tema racial, el autor de la tesis menciona además la "onda de violencia nacional, incluyendo destructivos disturbios raciales en decenas de ciudades de Estados Unidos," provocada por el asesinato del líder del Movimiento de Derechos Civiles Martin Luther King Jr. el 4 de abril de 1968. Semanas después, durante el encuentro anual de la Asociación Psiquiátrica Estadounidense realizado en Boston, Moreno dirigía un sociodrama abierto a la población, y el diario *Boston Globe* reportaba el evento con los titulares "Psicodrama: posible respuesta a los problemas raciales de la nación" (p. 74).

Por otro lado, informando que "en 1969 más de la mitad de los presos liberados de las instituciones correccionales estadounidenses volvió tras las rejas como reincidentes", Lazar comenta que el gobierno del estado de Maryland decidió investigar "ese desastre", reuniendo durante nueve días un grupo de cien abogados, jueces, personal penitenciario, policías y 24 condenados: "Mañana, tarde y noche grupos de 'magistrados y bribones' en la conferencia se han dedicado al psicodrama" bajo la dirección del Dr. Richard Korn, "un discípulo de Moreno", observa, basado en informes del *New York Times*. Una vez más, sin embargo, el nombre del psiquiatra "no estaba por ningún lado" (pp. 77-79).

Por último, comenta Lazar, están los programas televisivos que en ese período han descubierto "un nuevo género fenomenal de contenido televisado: el psicodrama", agregando que lo que hay de más peculiar sobre el legado de esos programas es que no se trataba de eventos locales, sino que "eran espectáculos nacionales". Como ejemplos se mencionan (1) *Prejudice and the Police* [El prejuicio y la Policía], transmitido por la red de televisión ABC en el verano de 1968, sobre la capacitación de los policías de Houston; (2) la serie televisiva *Black Journal* [Revista Negra], producida por el cineasta negro William Greaves, que, en su artículo publicado por el *New York Times* de 9 de agosto de 1970, defiende el "concepto de grupo de encuentro televisivo a partir de encuentros interpersonales que ocurren en organizaciones como el instituto Moreno, dirigido por el Dr. J. L. Moreno, el pionero del psicodrama", y sostiene que esos programas "ofrecen un mecanismo provisional para detener el deterioro de las enfermedades sociales que actualmente están carcomiendo la sociedad estadounidense"; y (3) el documental de 90 minutos *On Trial: Criminal Justice* [En juicio: la justicia penal], difundido en 1971 por la red WNEW-TV, "transmitiendo las distintas posibilidades del psicodrama como método de diálogo social" (p. 79).

En su tesis, Lazar también llama la atención para las dificultades encontradas en la práctica por programas de televisión con contenidos psicodramáticos, dando el ejemplo de *The Family Game* [El juego de la familia], un programa televisivo semanal que fue transmitido "durante 13 semanas en la ciudad de New York en 1972". Lazar menciona los comentarios críticos de la periodista Stephanie Harrington, del *New York Times*, según la cual sólo en el tercero de los tres primeros programas de la serie "alguien confronta seriamente algo". Parafraseando a Harrington, Graham Lazar afirma que "a veces el psicodrama era mundano, a veces era emocionalmente chocante, pero nunca era estable", informando también que las sesiones fueron dirigidas por Lewis Yablonsky, "un discípulo de Moreno" (pp. 80-81).

Por lo que el sociólogo Lewis Yablonsky cuenta en su libro *Psychodrama – Resolving Emotional Problems through Role Playing* [Psicodrama – resolviendo problemas emocionales a través de juego de roles], él había primero sido alumno de posgrado de Moreno en la Universidad de New York en 1949, observando que, "debido a la reputación, carisma y enfoque dramático de Moreno para enseñar", era "uno de los cursos más populares de la universidad" (Yablonsky, 1976, p. 7). En cuanto a la experiencia mencionada por Lazar, Yablonsky confirma que "hubo alguna experimentación con la proyección de un psicodrama grupal sobre problemas personales específicos a través de la televisión y del cine a un público masivo", y que "los resultados han sido generalmente excelentes, aunque haya algunos problemas complejos en el proceso que requieren solución" (p. 203).

Además, el sociólogo informa haber dirigido más de cincuenta horas de psicodrama en un estudio de televisión "con un grupo 'de repertorio' formado por personas de la comunidad escogidas al azar". Según Yablonsky, "el grupo era compuesto por un corte transversal de personas reclutadas para el espectáculo, incluyendo mayores, jóvenes, negros, morenos y blancos, con diferentes posiciones políticas". Todas las sesiones fueron grabadas en video y las más importantes fueron editadas y mostradas "en doce programas por 226 estaciones del sistema público de teledifusión en todo el país" (p. 203).

Siempre en su tesis, al mismo tiempo que analiza los retos del psicodrama como fuente de contenido televisivo "prometedora, pero inevitablemente problemática", Graham Lazar logra percibir el rol pionero de Moreno en reconocer desde 1953 "el profundo test de valores que el psicodrama televisivo representaría para el pueblo estadounidense", refiriéndose a sus declaraciones al *Washington Post* en abril de aquel año. Efectivamente, entrevistado por la

periodista Sonia Stein días después de asistir en la capital a la primera de una serie televisiva de psicodramas sobre alcoholismo presentada por WTOP-TV, Moreno había declarado que "hemos aprendido a exponer a nuestros cuerpos en Palm Beach, pero la exposición de la psique sigue siendo tabú" (Stein, 1953). Lazar no lo menciona, pero ya en 1952 Moreno había logrado firmar un contrato con la Bruce Chapman Company para la producción de una serie de programas que podrían ser tanto filmados, como televisivos o radiofónicos, utilizando "psico-drama", "socio-drama" o "role-playing" (Moreno, 1952, p. 17).

A pesar de los esfuerzos constantes de Moreno en el uso de medios audiovisuales masivos y en la difusión de sus creaciones, su principal atención siguió siendo reservada a los medios impresos. Después de haber logrado reunir la mayor parte de los materiales publicados por el psiquiatra en una extensa bibliografía con más de 300 títulos (Hare, 1986), el profesor de sociología Paul Hare se refiere a Moreno como "un escritor prolífico que ha contribuido con al menos 308 libros y artículos a la literatura sobre psicología social y terapia de grupo" (Hare, 1986a, p. 85). A esta lista habría que agregar un conjunto considerable de obras inéditas, que ocupan 6 cajas con 81 carpetas, archivadas en la colección de Harvard, incluyendo el libro de ensayos *Philosophy of the Here and Now* [Filosofía del aquí y ahora], la *Autobiography of a Genius* [Autobiografía de un genio] y la obra de ficción *The Novel of the King, or The King of the Hippies, or The Cosmic Man* [La novela del rey, o El rey de los hippies, o El hombre cósmico] (Kraus y Cluse, 1986, pp. 118-124).

Por otro lado, en su libro de memorias Zerka comenta que, aunque Moreno haya sentido la necesidad, "porque estaba envejeciendo", de liberarse de la responsabilidad de la revista *Sociometry*, entregándola a la Asociación Sociológica Estadounidense después de 18 años de editarla, él siguió con *Group Psychotherapy, y* "hasta empezó otro periódico, *International Journal of Sociometry and Sociatry* [Revista internacional de sociometría y sociatría]", que no duró sino siete años. Conteniendo contribuciones en otros idiomas, observa Zerka, se puso "muy complicada y cara su producción" (Moreno, 2012, p. 293).

También considerada prioritaria, la participación de Moreno en eventos nacionales e internacionales se mantuvo hasta pocos meses antes de su muerte, el 14 mayo de 1974. A pesar de ya estar con la salud muy debilitada, insistió en comparecer al congreso de Zúrich, en agosto de 1973, para la constitución de la Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupo (IAGP, por su sigla en inglés). Zerka comenta que para abril de 1974 estaba marcado el encuentro de la Sociedad Estadounidense de Psicoterapia de Grupo y Psicodrama (SAGPP), que Moreno había fundado en 1942, y en la cual desde entonces "ninguno de los dos había perdido una sola conferencia". Sin embargo, como el psiquiatra "estaba demasiado frágil", la esposa esta vez tuvo que ir sola. Aunque lo haya informado, ella cuenta que Moreno evidentemente se olvidó: "¿Dónde está Zerka?". Cuando escuchó la respuesta, intentó salir de la cama: "¡Oh, tengo que ir a ese encuentro también!", y solo se calmó cuando supo que "toda la gente vendría a verlo" (pp. 418-419). O sea, a tal punto privilegió Moreno la acción y el encuentro hasta los momentos finales de su vida que, a pesar de toda su prolífica producción literaria, parece haber dejado inconclusa su autobiografía: *Two Partners in Travel* [Dos compañeros de viajes], el último capítulo, termina la narración "en la primavera de 1951" (Moreno, 1974, capítulo 11, p. 33).

***

El psicólogo estadounidense John Mann empieza su artículo "Evaluation of Group Psychotherapy – A Review in Evidence" [Evaluación de la psicoterapia de grupo – una revision de las evidencias], publicado en el libro *The International Handbook of Group Psychotherapy* [Manual internacional de psicoterapia de grupo] (Moreno, 1966a), observando que la mayoría

de los profesionales en esa área supone existir "relativamente poca evidencia actualmente con relación a la eficacia de la psicoterapia de grupo" y que esa conclusión es incorrecta. Mann reconoce que la evaluación científica había sido "en gran parte descuidada", pero afirma que "un corpus importante de investigaciones evaluativas se ha acumulado", aunque la mayor parte no esté generalmente accesible. El profesor ha hecho una selección de cuarenta y un estudios, bajo dos criterios generales: (1) "tenían que utilizar un diseño de grupo de control" y (2) los cambios medidos "tenían que ser de un carácter bastante fundamental". Entre ellos, cinco han tratado específicamente de evaluar la "psicoterapia de grupo psicodramática" (Mann, 1966, pp. 129-130):

1. Peters y Jones (1951) han estudiado un grupo experimental y uno de control, de 10 y 11 personas respectivamente, "todos negros esquizofrénicos" y seleccionados al azar. Mientras el grupo experimental recibió terapia psicodramática con discusión grupal "por una hora y media una vez a la semana durante cuatro meses", el grupo de control siguió la rutina normal en el hospital por el mismo período. Según Mann, los efectos de la terapia fueron medidos por dos tests de desempeño, y "los resultados indicaron una mejora significativa en el grupo experimental" (p. 130).
2. Jones y Peters (1952) han hecho un estudio muy similar al primero con "24 pacientes negros esquizofrénicos asignados aleatoriamente a la psicoterapia psicodramática de grupo y al control en no tratamiento". El grupo terapéutico se reunió similarmente al del primer estudio, y los resultados indicaron "un cambio diferenciado" en dos de las pruebas, y un cambio "cualitativo, pero no cuantitativo" en una tercera prueba (pp. 130-131).
3. Harrow (1951) utilizó "hombres esquizofrénicos en un estudio de psicoterapia psicodramática de grupo". De los tres grupos de 10 personas, dos han recibido tratamiento experimental, y el otro sirvió de control. En cuanto a los resultados, de las tres pruebas utilizadas, una obtuvo "cambio significativo en los grupos experimentales" (p. 130).
4. Haskell (1957) estudió los efectos del psicodrama en "66 hombres reclusos de la Penitenciaria de la Isla Rikers asignados aleatoriamente, con 15 sesiones de una hora y media cada. La prueba de rol mostró "una mejora diferenciada a favor del grupo experimental" (p. 131).
5. El estudio de Peyman (1956) trató de comparar los efectos de diferentes métodos, examinando "psicoterapia de grupo, choque, y psicoterapia de grupo más choque" en 32 mujeres blancas de "21-39 años, con reacciones esquizofrénicas crónicas, sin deficiencias mentales" y asignadas aleatoriamente. Según Mann, la terapia consistió en discusiones y psicodrama, durante un período de seis meses, con sesiones de una hora, dos veces a la semana. En cuanto a los resultados, "la terapia y la terapia más el choque se salieron mejor que el control, pero aparentemente fueron equivalentes entre sí". O sea, "al parecer, el choque no añadió ni restó valor apreciable a los efectos de la terapia de grupo" (pp. 139-140).

Por otro lado, el sumario de un estudio aparentemente inédito, hecho entre 1954 y 1956 y firmado por Ledford Bischof, profesor de psicología de la Northern Illinois University, aparece en los archivos de Moreno en Harvard (Bischof, s. f.). Mimeografiado, *Recidivism and Role Playing* [Reincidencia y juego de roles] trató de medir los efectos que el psicodrama tendría en la reincidencia de niñas de 12 a 18 años en la *Geneva School for Girls*, única institución del estado de Illinois para jóvenes delincuentes. Tanto la primera (1955) como la segunda parte (1956) de la investigación duraron seis semanas: 18 ninas fueron distribuidas en tres grupos de seis, y con el primer grupo (A) no hubo cualquier contacto profesional; las del segundo (B) tuvieron tres sesiones de consejería individual, y las del tercer (C) tres sesiones de psicodrama dirigidas por Bischof. Resultados de 1955: en el grupo A, hubo cinco reincidencias; en el B, tres; en el C, ninguna. Resultados de 1956: en el grupo A, tres reincidencias; en el B, dos; en

el C, ninguna. Según Bischof, uno de los puntos más interesantes fue el de "las cartas que el grupo de psicodrama me ha escrito. Sus cartas son entusiásticas", comenta, agregando que "el grupo individualmente aconsejado no logró corresponder" (p. 3).

A propósito, en su libro *Interpreting Personality Theories* [Interpretación de las teorías de la personalidad], en el cual Bischof clasifica y analiza extensivamente las contribuciones de 20 teóricos en siete categorías distintas, Moreno aparece en el grupo "psicoindividual-psicosocial" (Bischof, 1970, pp. 233-281), en la compañía de Alfred Adler y Karen Horney. Además de comentar que el propio Moreno "reconoce las dificultades inherentes a la validación", Bischof informa sobre varios estudios que representan algunos de los esfuerzos investigativos sobre el psicodrama "como teoría y como técnica para cambiar comportamientos" (p. 270), entre los cuales cita resumidamente:

- ¿Qué sucede cuando una persona ha participado en una sesión psicodramática intensiva de tres días? En un estudio, los cambios de actitud parecieron durar muchas semanas (Dean y Marshall, 1965) (p. 270).
- Contrariamente a lo que puede ser la opinión general, la persona más querida en un grupo puede tener poca influencia en el grupo o en ayudar al grupo a lograr sus metas. (Hashmi, 1968) (pp. 270-271).
- [Hay] algunas evidencias de que tests válidos de juegos de rol pueden ser desarrollados (Mann, 1956) (p. 279).

Relativamente al comentario de Bischof sobre la validación, Moreno publica "The Validity of Psychodrama" [La validez del psicodrama], un artículo de media página en la revista *Group Psychotherapy* (Moreno, 1968), afirmando que "la cuestión ha despertado una gran controversia a lo largo de los años" y que había dos opiniones al respecto. La primera enfatiza que "las medidas habituales de fiabilidad y validez no parecen ser especialmente apropiadas para el psicodrama", ya que "si cada persona representa [actúa] su vida honestamente, los datos son perfectamente fiables y válidos". La segunda opinión sostiene que "los métodos actuales de medición de validez sí pueden aplicarse". La posición de Moreno sobre el tema es que "los dos métodos de validación pueden ser combinados" (p. 3). Su explicación:

> Pero es exacto decir que la validez del psicodrama no requiere prueba más allá de su valor nominal. Es una declaración de las mismas personas, lo que ellas experimentan en un momento determinado con respecto a una determinada actividad. El psicodrama trata de actos primarios y trozos de comportamiento, y no de "factores" como inteligencia, genes o cualquier otro factor oculto. Una elección no es más honorable porque es estadísticamente válida. No hay necesidad de una validación adicional, siempre y cuando los miembros del grupo y su comportamiento se toman como se expresan en el tiempo presente, y mientras no haya pretensiones de que el futuro de los participantes se pueda predecir a partir de los acontecimientos que se han producido, o que generalizaciones se puedan extraer de los acontecimientos demostrados. Pero se puede afirmar con certeza que lo que importa es que las acciones y decisiones son válidas para los propios participantes en el momento en que son experimentadas. En tal caso, se puede hablar de una validación "existencial", y debe ser definitivamente separada de una validación "científica". Pero cuando uno piensa en validación existencial, hay que evitar pensar automáticamente que este debe ser un tipo impulsivo e irracional de comportamiento. Puede ser comportamiento del tipo más alto y más bien organizado (p. 3).

En ese mismo año la *British Journal of Medical Psychology* [Revista Británica de Psicología Médica] publica "Validation of psychodramatic behaviour against behaviour in life" [Validación de comportamientos psicodramáticos en comparación con comportamientos en la vida], un artículo firmado por Hans Kreitler y Shulamith Kreitler, profesores de psicología de la Universidad de Tel Aviv, Israel. Para los Kreitler, "la prueba de que el comportamiento psicodramático representa el comportamiento cotidiano podría hacer del psicodrama un importante método de recolección de material para fines de investigación y diagnóstico" (p. 185). Según ellos,

> Un método capaz de sustituir parcialmente la observación en situaciones de la vida real es muy necesario; primero, a causa de las limitaciones y dificultades que aquejan a la observación directa en situaciones de la vida; segundo, debido a los sesgos que distorsionan, característicos de la mayoría de las informaciones obtenidas de conocidos y amigos; y tercero, porque la mayoría de las pruebas de diagnóstico no proporcionan información directa sobre el comportamiento diario, sino más bien sobre los factores que podrían determinar este comportamiento (p. 185).

Los Kreitler estudiaron 25 sujetos, aleatoriamente escogidos de una lista de 160 pacientes "que habían pasado al menos un año en el Hospital Beer-Yakov, en Israel". Un cuestionario inicial con 72 preguntas sobre comportamientos específicos – "en los seis ámbitos de desempeño (modos de acción), comportamiento social, trabajo, emociones, necesidades biológicas, y psicopatología" – fue presentado a tres miembros del personal del hospital, o sea, un psiquiatra, una enfermera y un terapeuta ocupacional, y solo las 31 preguntas acordadas por los tres fueron retenidas. Respuestas a ellas fueron obtenidas por 36 miembros del personal que se identificaron y fueron identificados por otros como los que mejor conocían a los pacientes, en un total de 1650 respuestas. Paralelamente a la recolección de todo ese material, los sujetos fueron testados en una serie de diecisiete escenas psicodramáticas "diseñadas para suministrar información sobre las mismas treinta y una preguntas planteadas al personal" (p. 186). La conclusión general a la que llegaron los Kreitler después del análisis de los resultados fue la siguiente: "El uso del psicodrama como método para el aprendizaje acerca del comportamiento real tiene las siguientes ventajas: su alta validez, la amplia gama de aspectos del comportamiento diario que podría revelar, su fácil aplicación y la franqueza y la sencillez de interpretación" (p. 191).

Siempre en 1968, el psicólogo Ira A. Greenberg publica *Psychodrama and Audience Attitude Change* [Psicodrama y cambio de actitud del público], basado en su tesis doctoral sobre el tema, y con una extensa introducción escrita por Moreno. El psiquiatra llama la atención para el hecho de que el libro sea publicado "este año en lugar del año pasado o el próximo":

> La razón es que en este año se cumple el sexagésimo aniversario de nacimiento del psicodrama y el descubrimiento del concepto de espontaneidad. Fue como adolescente, justo antes de mi matrícula en la facultad de filosofía de la Universidad de Viena, que noté por primera vez la espontaneidad saludable de los niños jugando en los parques de la ciudad de mis años más jóvenes, y en la observación de los niños mientras jugaban me encontré sorprendido por la riqueza de su vida de fantasías. A partir de ahí me hice amigo de ellos y, seguidamente los conduje en juegos, dirigiéndolos en la creación de pequeñas "historias" que ellos actuaban, y ayudándoles a proyectar prontamente, a partir de sus propios conocimientos y experiencias, para hacer realidad para estos niños aquel mágico momento de fantasías, que sus imaginaciones activas y sus altos estados de la espontaneidad traían de manera emocionante a la vida (Moreno, 1968a, p. 3).

Es evidente, por un lado, la importancia que atribuye Moreno al origen del psicodrama en el marco de "la espontaneidad saludable de los niños", en vez de buscar ubicarlo directamente en el ámbito de su experiencia teatral de carácter terapéutico. Cabe señalar también la intención claramente pedagógica manifiesta al inicio de la creación de su método, que lo lleva a trabajar con los niños "a partir de sus propios conocimientos y experiencias".

Por otro lado, vale la pena tratar de entender los "sentimientos encontrados" que Moreno declara tener al escribir la introducción a "este último de una multitud de estudios académicos basados en un área de mi trabajo", refiriéndose a los miles de "investigaciones hechas por miembros de la comunidad académica y sus estudiantes", a los cientos de "tesis de maestría en las áreas de sociometría, psicodrama y sociodrama", y "naturalmente, a un número mucho menor de tesis doctorales". Aun así, informa, "un puñado" de ellas en las áreas de psicodrama y sociodrama pueden ser encontradas en los archivos de la University Microfilms, Inc., en Ann

Arbor, Michigan, "donde copias microfilmadas de las tesis estadounidenses son mantenidas". Según Moreno, el trabajo de Greenberg es el sexto:

> Los otros son: (1) James Murray Dysart, Ed. D., A *Study of the Effect of In-service Training in Sociometry and Sociodrama on Teacher-Pupil Rapport and Social Climate in the Classroom* [Estudio del efecto de la capacitación en servicio en sociometría y sociodrama en las relaciones maestro-alumnos y en el clima social en el aula]. New York University, 1952; (2) Dennis Charles Daly, PhD, *Psychodrama as a Core Technique in Milieu Therapy* [El psicodrama como una técnica básica en el medio terapéutico]. St. Louis University, 1961; (3) Jeannette Pauline Maas, PhD, *Ego Diffusion in Women with Behavior Disorders and the Integrating Effects of Psychodrama in Identity Consolidation* [La difusión del yo en mujeres con trastornos de comportamiento y los efectos integradores del psicodrama en la consolidación de la identidad]. University of Southern California, 1964; (4) Jay Noah Shapiro, PhD, *A Comparison of Certain Rorschach Score Patterns with Psychodrama Action Patterns* [Una comparación de ciertos modelos de puntaje Rorschach con patrones de acción psicodramática]. University of Arizona, 1964; (5) Alan Robert Anderson, PhD, *An Experimental Evaluation of Roleplaying in Group Counseling* [Una evaluación experimental de juegos de rol en consejería de grupo]. Brigham Young University, 1965 (Moreno, 1968a, p. 4).

Los "sentimientos encontrados" llevan Moreno a revelar que el estudio de Greenberg, "al mismo tiempo que me agrada, me hace conciente de ciertas frustraciones". Por un lado, él se complace de que Greenberg haya podido encontrar apoyo para su hipótesis principal, "que haya puesto a prueba mi teoría de la espontaneidad y haya demostrado que el público puede ser influenciado a cambiar su actitud, incluso en contra de lo que piensa sobre sus mejores intereses, como resultado del uso de técnicas psicodramáticas". Por otro lado, se siente "algo frustrado por el hecho de que se haya considerado una necesidad que este estudio fuera llevado a cabo" (p. 5). Y explica:

> A fin de cuentas, esta no es más que una otra forma de comprobar una teoría que ha sido probada en muchas ocasiones y de muchas maneras a lo largo de los años, y en casi todos los casos, ya sea una situación terapéutica o social, una ocasión para el aprendizaje o una sesión de entrenamiento para adaptación, la teoría y las técnicas han demostrado su eficacia en situaciones "de verdad" durante las cuales personas "reales" enfrentan problemas de vital importancia para ellas. Pero tal es la naturaleza de la investigación científica, que uno debe aceptar el hecho de que sus teorías, no importa qué tan bien desarrolladas, continuarán siendo el blanco de incursiones experimentales, y que es como debe ser, porque cuando una teoría no puede sostenerse bajo tal embestida, entonces debería esperarse que quede en el camino, ya que la ciencia sigue avanzando (p. 5).

Realizado en plena guerra de Vietnam, el estudio hecho por Greenberg fue conducido en un campus universitario, en la primavera de 1966, y el investigador decidió que "la actitud a ser cambiada debería ser pertinente al período del experimento". Considerando tanto los estudiantes que se sentían amenazados por el servicio militar, como las estudiantes "que parecían sentir los efectos del servicio militar con los fines de semana sin citas", por lo que los sentimientos eran en gran medida negativos, ese fue el tema escogido (p. 164). Treinta estudiantes indicados para el grupo de control respondieron a tests previos y posteriores a conferencias a favor de la llamada a filas. Por su vez, un grupo experimental de treinta y cuatro estudiantes, además de contestar a los mismo tests, participó de tres psicodramas: el primero con una joven protagonista embarazada intentando suicidio; el segundo con un joven estudiante interesado en seguir sus estudios y cuestionado sobre el servicio militar por su hermano mayor recién regresado del combate; y el último con el mismo joven recién llegado al Vietnam e informado de que debe remplazar un soldado muerto en una patrulla de reconocimiento nocturno, pero "tranquilizado por su simpático sargento" (p. 211).

En cuanto a los resultados, Greenberg comenta que la puntuación obtenida por el grupo experimental "puede ser considerada significativamente mayor" (p. 215) que la del grupo de control, y que el principal objetivo del experimento fue alcanzado: "los sujetos en el grupo

experimental han mostrado un cambio de actitud que fue más favorable al servicio militar que su posición inicial", o sea, antes de su exposición a los tres psicodramas" (p. 225).

Otro investigador que aporta nuevos datos sobre estudios de validez realizados es el psicólogo clínico David A. Kipper, capacitado por el dúo Moreno en Beacon. A pesar de considerar en aquel momento ser escasa todavía la investigación comparativa "sobre la eficacia general del juego de roles y del psicodrama en relación con otros modos de terapias", en su libro *Psychotherapy through Clinical Role Playing* [Psicoterapia a través de juegos de roles clínicos], Kipper afirma haber "un corpus de investigación que brinda un apoyo general a la eficacia del juego de roles clínico" (Kipper, 1986, p. 353). Los ejemplos que él aporta en su libro son los siguientes:

> El juego de roles clínico y sobre todo su técnica de doble resultaron ser eficaces en el desarrollo de la empatía, tanto entre sujetos adolescentes normales (p. ej., Kipper y Ben-Ely, 1979) como entre personas con retraso (Pilkey, Goldmann y Kleinman, 1961). Se constató también que los juegos de rol aumentan la sensación de dominio, la autoconfianza y la autoestima (p. ej., Ostrand y Creaser, 1978), y mejoran la consistencia interpersonal (es decir, el desarrollo de una fortalecida identificación con uno mismo y con otros) entre mujeres sociópatas (Naas, 1966). (…)
>
> La literatura sobre los procedimientos de desensibilización que se aplica en la terapia de conducta indica que estos son tratamientos de miedos y fobias. Sin embargo, las comparaciones de desensibilización con juego de roles clínico revelaron resultados interesantes. En un estudio (Kipper y Gilady, 1978), se encontró que el psicodrama estructurado fue tan eficaz en la reducción de la ansiedad ante los exámenes entre estudiantes universitarios cuanto la desensibilización sistemática. En un segundo estudio, Decenteceo (1978) reportó que el juego de roles fue más eficaz que tanto la desensibilización clásica como el no tratamiento de grupo en la reducción del miedo a las serpientes. (…)
>
> Otro criterio posible para demostrar la eficacia diferencial del juego de roles clínico en problemas específicos serían los datos basados en estudios de casos e informes clínicos. En general, esa literatura muestra una aprobación entusiasta de este método de tratamiento. Por ejemplo, se informó que intervenciones de juego de roles y de psicodrama fueron útiles en el tratamiento de problemas clínicos como la drogadicción y el alcoholismo entre adolescentes (p. ej., Blume, Robins, y Brandston, 1968); Blume, 1971; Weiner, 1965; 1967). Algunos estudios reportaron una enseñanza exitosa de la comunicación y de habilidades interpersonales entre los mentalmente retrasados (p. ej., Pankratz y Buchan, 1966; Taylor, 1969), pacientes afásicos (Schlanger y Schlanger, 1968), y personas sordas (Clayton y Robinson, 1971). También hubo descripciones que sugieren que el juego de roles clínico y el psicodrama pueden ser muy útiles en el tratamiento de pacientes hospitalizados y psicóticos. Numerosos informes en ese sentido se han publicado durante los últimos 20 años (p. ej., Chase & Farnham, 1966; Polansky y Harkins, 1969; Rabiner y Drucker, 1967; Williams y Gasdick, 1970) (Kipper, 1986, pp. 353-355).

Por otro lado, el psicólogo clínico sueco Peter Kellermann, autor de *Focus on Psychodrama*, considera que, "debido a la dificultad técnica de estudiar los resultados de los psicodramas de una manera científica", ya que son muchas las variables en juego y "es imposible controlarlas todas", la mayoría de los informes ha sido 'cuasi naturalista', o sea, anecdóticos (Kellermann, 2006, p. 27). Teniendo en cuenta ese problema, la Federación de Organizaciones Europeas de Formación de Psicodrama (FEPTO), por ejemplo, sigue orientando a sus miembros sobre la validación científica de las terapias psicodramáticas, en una de sus páginas de su sitio en internet, a partir de un conjunto de quince respuestas a las cuestiones consideradas más importantes sobre el tema.

Anexo 4

Moreno en un juego de espejos: modificaciones del método psicodramático

Refiriéndose a la existencia de una gran cantidad de "métodos psicodramáticos" – y contribuyendo con eso para crear más confusión sobre la diferencia entre método y técnica – el propio Moreno menciona en 1959 el cálculo hecho por uno de sus colaboradores, Pierre Renouvier, que había contado "hasta 351" de ellos (Moreno, 1966, p. 137), en su libro *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis* [Psicoterapia de grupo y psicodrama – introducción a la teoría y la praxis], escrito en alemán. Ya en esa obra el psiquiatra comenta extensamente sobre "las modificaciones de los métodos psicodramáticos", subrayando cambios realizados tanto en los Estados Unidos como en Francia, Suiza, Holanda, Inglaterra, Austria y Alemania (pp. 142-154).

Es en un artículo inédito, sin embargo, que Moreno va a analizar con más detalles la primera modificación significativa promovida en su método. Se trata de "Psychodrama and Psychoanalysis, Similarities and Differences" [Psicodrama y psicoanálisis, similitudes y diferencias], que figura en los archivos de Harvard como producido "alrededor de los años sesenta" (Moreno, ca. 1960), pero que habrá sido presentado en junio de 1961 en Montreal, Canadá, durante el Tercer Congreso Mundial de Psiquiatría. De hecho, los anales del evento transcriben en inglés, francés, alemán y castellano, un resumen del tema tratado (Moreno, 1961a, pp. 512-516). A propósito, algo muy negativo habrá pasado durante el congreso, porque el propio Moreno, en carta del 11 de julio de 1961 al psiquiatra francés Serge Lebovici, revela estar "muy desconcertado acerca de la reunión en Montreal, ya que en vez de clarificar las diferencias honestas que puedan existir entre los diversos grupos eso más bien confundió el asunto", agregando: "Como usted sabe, tengo una profunda admiración por el excelente trabajo que ha sido hecho en Francia, desde hace más de diez años, por psiquiatras y psicólogos" (Moreno, 1961, p. 20).

Es importante observar, al respecto, que contrariamente a la prolongada relación conflictiva entre Moreno y el psicólogo y psicoanalista Samuel Slavson, fundador de la Asociación Estadounidense de Psicoterapia de Grupo, las relaciones entre Moreno y Lebovici se mantuvieron frecuentes y cordiales. En su artículo sobre la psicoterapia de grupo en Francia, escrito para el *International Handbook of Group Psychotherapy*, Lebovici llega a observar que "hay que prestar especial homenaje a Moreno, porque este autor, con cuyos puntos teóricos no siempre estamos de acuerdo, tiene el gran mérito de inventar métodos cuya utilización da resultados considerables" (Lebovici, 1958, p. 12).

De todas formas, según Moreno comenta en su artículo inédito, "el psicodrama, con el sociodrama y el juego de roles como sus subdivisiones, se mantuvo relativamente intacto hasta alrededor de 1950", observando que fue la intervención del psicoanálisis lo que provocó un cisma a partir de Francia, "dirigido por Lebovici y [Didier] Anzieu". O sea, explica, "el psicodrama clásico (Moreno) fue confrontado por el 'psicodrama analítico'" (Moreno, ca. 1960s, p. 1). Moreno observa también que "el psicodrama clásico se introdujo en Francia poco después del final de la Segunda Guerra Mundial", cuando una misión de psiquiatras, psicólogos y trabajadores sociales estuvo en los Estados Unidos "para familiarizarse con los nuevos métodos de psicoterapia", agregando que "el psicodrama clásico ejerció la mayor influencia en los círculos terapéuticos y no terapéuticos sobre todo gracias a una serie de publicaciones populares en *Les Temps Modernes* en 1950". Para él, la fuerza motriz durante ese desarrollo

inicial fue Anne Ancelin Schützenberger, que después de haber sido "la primera estudiante francesa a permanecer en los EEUU para una capacitación prolongada como residente en 1950-51", fue la pionera en Francia, particularmente en sociodrama industrial y en la terapia con delincuentes adolescentes, en 1952" (p. 2).

Aunque argumente que "un método científico necesita desafío continuo" y que "reevaluación y mejoras son esenciales para su supervivencia", Moreno afirma que, leyendo los informes psicodramáticos de los psicoanalistas franceses, para su sorpresa no ha encontrado "una sola cosa que consideraría como una contribución propia" por parte de ellos. Además de la expresión "psicodrama analítico" prestada de él mismo, el psiquiatra presenta una lista de lo que él considera como "duplicaciones", incluyendo el uso habitual de las mismas técnicas y la aplicación de "métodos psicodramáticos a niños como a adultos, a las neurosis, así como a las psicosis, a los trastornos psicomotores como el tartamudeo y tics, a los sueños nocturnos, así como a los sueños diurnos" (pp. 3-4). En cuanto a "las desviaciones", el psiquiatra afirma que la que es "considerada importante por el grupo de Lebovici es la interpretación y el análisis de las producciones psicodramáticas en un sentido psicoanalítico". Para Moreno, muchos psicólogos que se han interesado en el psicodrama como método de terapia y de investigación "han tratado de ponerlo en armonía con su formación psicoanalítica", y le parece lógico que vayan "a intentar ya sea de usar el psicodrama para que cumpla estrictamente con las enseñanzas psicoanalíticas (Lebovici)", o entonces a "encontrar una posición intermedia (Anzieu)" (p. 6).

En 1956, Didier Anzieu publica su tesis doctoral *Le psychodrame analytique chez l'enfant* [El psicodrama analítico en el niño], como resultado de su práctica psicodramática "desde 1950, con niños que presentaban dificultades de adaptación familiar, social y sobre todo escolar" (Anzieu, 2008, p. 11). Para Anzieu, el esfuerzo para tornar psicoanalítico el psicodrama "es una corriente muy específicamente francesa, ya que en nuestro país son esencialmente psicoanalistas los que se interesaron por ese descubrimiento de Moreno y comenzaron su transformación" (p. 88). Además de cambios como la limitación del número tanto de participantes como de "personajes auxiliares", él subraya también las siguientes modificaciones introducidas:

> el estrado es abandonado, ya que un escenario sin público no tiene ningún sentido; la sala se convierte en el área de juegos; en ese espacio, nadie puede permanecer fuera del teatro; el conductor de juego se introduce en la acción de la misma manera que los personajes auxiliares; ya no es permitido dejar el juego mientras dure la sesión; las interpretaciones se escasean (pp. 90-91).

La reacción de Moreno a Anzieu, siempre en el mismo artículo, resultó bastante positiva:

> En cuanto a Anzieu, a quien la psiquiatría francesa tiene una gran deuda por su brillante informe sobre el "psicodrama de Moreno" en su libro *El psicodrama analítico en el niño*, las diferencias entre su método y el método clásico son más difíciles de descubrir. (...) Es probable que aquí estamos tratando de conceptos semánticos erróneos, sesgos individuales y rivalidades entre padre e hijo. Podría ser de gran ayuda para todos los que estamos haciendo abiertamente o secretamente psicodrama, los Rosens, los Anzieus, los Lebovicis, los Diatkines, los Friedemanns, los Stokvis, los Morenos, que nos reuniéramos y demostráramos nuestras operaciones en un seminario especial, lado a lado, con los mismos pacientes. Tal vez llegáramos más rápidamente a un entendimiento, y luego escribiendo artículos y libros, publicados lado a lado, en diferentes idiomas, cada uno pensando haber empezado una nueva escuela de pensamiento. Es probable que vayamos a encontrar que es todo lo mismo o, al menos, que son variaciones sobre el mismo tema (Moreno, ca. 1960s, pp. 7-8).

Aunque no haya ninguna evidencia sobre la realización del eventual seminario propuesto por Moreno, es cierto que las aplicaciones del llamado psicodrama analítico en Francia no fueron un fenómeno de moda pasajera. Al contrario: en el prefacio a la tercera edición de su libro, en

1994, Anzieu comenta que, "a lo largo de este medio siglo", él ha podido asistir "al desarrollo importante y continuo del método del psicodrama en Francia", y que así como la prueba Rorschach en la clínica individual, "el psicodrama en la terapia de grupo se mantiene y se confirma como uno de los métodos clave del trabajo de los psicólogos, especialmente cuando estos métodos son enriquecidos por el uso del pensamiento psicoanalítico" (Anzieu, 2008, p. 1). Además, agrega Anzieu, "el psicodrama se adapta a una amplia variedad de referencias teóricas: freudianas, kleinianas, winnicottianas, lacanianas" (p. 3).

A propósito, en 1963, tres psicoanalistas franceses (Simone Blajan-Marcus, Henriette Michel-Lauriat y Paul Lemoine) fundan la *Société d'Etudes du Psychodrame Thérapeutique* [Sociedad de estudios de psicodrama terapéutico] que, diez años después, cambia el término "terapéutico" por "práctico y teórico", y llega a actuar tanto en Francia como en Bélgica, Canadá e Italia. A partir de 1965, la asociación lanza su periódico trimestral *S.E.P.T. (7)*, que corresponde al número siete en francés, y que pasa a ser la *Revue du Psychodrame freudien* [Revista del psicodrama freudiano] a partir de diciembre de 1976. Desde entonces, los miembros del equipo han evidentemente estado cambiando, pero tanto la asociación como el periódico siguen funcionando, y teniendo como objetivo "el estudio, la investigación y la aplicación del psicodrama freudiano y su ejercicio". Según el sitio internet de la sociedad, que continúa trabajando en un marco terapéutico tanto el psicodrama de grupo como el individual, "la invención de Moreno es retomada en su primera inspiración", o sea, se trata "de aprovechar el desafío presente que trae el participante, y de hacerlo representar aquí y ahora, – pero son los conceptos forjados por el psicoanálisis de Freud a Lacan los que guían las intervenciones de los psicodramatistas" (Revue du Psychodrame Freudien, 2016).

***

En su libro de memorias, Zerka informa que, durante los años sesenta, Moreno entabló correspondencia con Carl Jung, "aclarando las diferencias entre la idea de Jung del inconsciente colectivo y la suya, de los estados co-inconscientes y co-conscientes en las relaciones interpersonales". Según ella, los dos habían incluso marcado un encuentro en Suiza para junio de 1961, lo que no llegó a ocurrir. Cuando llegaron a Küssnacht, comenta Zerka, "la ama de llaves de Jung nos informó que él acababa de ser hospitalizado por una neumonía. Fue su última hospitalización" (Moreno, 2012, p. 353). Como ya es sabido, el psiquiatra suizo vino a fallecer el 6 de junio de 1961. Por otro lado, en los archivos de Harvard no se han encontrado evidencias de la correspondencia entre los dos.

Lo que sí aparece en los archivos es un texto manuscrito "de los años cincuenta", *Psychodrama – With Introductory Remarks Concerning Group Psychotherapy* [Psicodrama – con observaciones preliminares relativas a la psicoterapia de grupo], en el cual Moreno afirma: "Las ideas de Jung sobre el inconsciente colectivo y los arquetipos encuentran en el socio- y axiodrama una fuente inagotable de investigación empírica y posterior desarrollo." (Moreno, circa 1950s, p. 9). Ya en 1960, en el libro *The Sociometry Reader* [El lector de sociometría], Moreno hace el siguiente comentario crítico sobre el concepto junguiano de inconsciente colectivo:

> Jung postula que cada individuo tiene, además de un personal, un inconsciente colectivo. Aunque la distinción puede ser útil, no ayuda a resolver el dilema descrito. Jung no aplica el inconsciente colectivo a las colectividades concretas en las que las personas puedan vivir. No hay nada de ganado en la transformación de un [inconsciente] personal en un "inconsciente colectivo" si al hacer esto el anclaje a lo *concreto*, ya sea individual o en grupo, se pierde. Si él se hubiera vuelto al grupo mediante el desarrollo de técnicas como la psicoterapia de grupo o sociodrama, podría haber ganado una posición concreta para su teoría del inconsciente colectivo, pero, así como está, él ha minimizado el anclaje

individual, pero no estableció un "anclaje colectivo" seguro como contraposición. El problema aquí no son las imágenes colectivas de una determinada cultura o de la humanidad, sino la relación y la cohesión *específicas* de un grupo de individuos (Moreno, Jennings et alii, 1960, pp. 116-117).

A pesar del desencuentro histórico entre los dos psiquiatras, resulta que el cruce entre Moreno y Jung no dejó de ocurrir en prácticas terapéuticas posteriores. Craig E. Stephenson, editor de *Jung and Moreno – Essays on the theatre of human nature* [Jung y Moreno - Ensayos sobre el teatro de la naturaleza humana], por ejemplo, menciona a la actriz Doreen Elefthery y a su marido psiquiatra Dean Elefthery que, una vez formados por Moreno en Nueva York a principios de los años sesenta, entrenan en Europa a los analistas junguianos Helmut Barz y Ellynor Barz. Son los Barz los que van a crear, en 1991, en Zumikon, Suiza, su propio instituto de psicodrama, "basado en los principios de la psicología de Jung", informa Stephenson (2014, p. 9).

Entre las modificaciones introducidas, Ellynor comenta que, a ejemplo de lo que hicieron los Eleftherys, los Barz pasaron a utilizar, en las sesiones de psicodrama, "no uno sino dos facilitadores o directores" o sea, uno como director de la sesión y el otro como "compañero psicoterapéutico del protagonista". Por otro lado, en la obra colectiva *Psychodrama: Advances in Theory and Practice* [Psicodrama: Avances en Teoría y Práctica], los analistas junguianos Maurizio Gasseau y Wilma Scategni explican que, en esa modalidad psicodramática, a las tres fases (caldeamiento, dramatización e intercambio) se agrega una cuarta, la de "observaciones", que "devuelven al grupo conexiones, imágenes y enlaces que están abiertos a varias lecturas, y reflejan diferentes formas de ver y sentir de cada miembro del grupo". Además, observan Gasseau y Scategni, "normalmente, los grupos de psicodrama junguiano rara vez utilizan caldeamientos", agregando que "cuando se utilizan, normalmente sería para 'desbloquear' situaciones" (Gasseau y Scategni, 2007, p. 266).

Por su lado, la psicóloga chilena Niksa Fernández, también formada por los Morenos en Beacon, responsable por la psicoterapia psicodramática de grupos en Venezuela desde 1973 y por la formación de psicodramatistas a partir de 1990, desarrolla como analista junguiana el llamado *psicodrama arquetipal*, que ella define como

una modalidad del Psicodrama basada en los conceptos de la psicología analítica de Carl Gustav Jung, en el que se privilegia la elaboración simbólica y arquetipal, utilizando la amplificación de las imágenes que van surgiendo en el transcurso del procedimiento psicodramático. Ambos métodos permiten hacer contacto con lo irracional del inconsciente y romper con la racionalidad y el intelectualismo.

Esta modalidad, dentro de la línea de pensamiento teórico, ha tenido diversas denominaciones; psicodrama moreneano-junguiano [*sic*], psicodrama junguiano, psicodrama individuativo, psicodrama analítico-sintético. En cuanto a los representantes que han realizado aportes valiosos los encontramos en: Suiza, Italia, España, Argentina, Brasil, Chile y Venezuela (Fernández, 2013, p. 31.

Sea dicho de paso, el concepto de psicodrama arquetipal presentado por Fernández se inspira directamente de la llamada *psicología arquetipal,* desarrollada por el psicólogo estadounidense James Hillman. Según él, el término "arquetipal", en contraste con el "analítico",

que es la denominación habitual para la psicología de Jung, se prefirió no sólo porque reflejaba "la teoría más profunda de los últimos trabajos de Jung, que intenta resolver los problemas psicológicos más allá de los modelos científicos" (Hillman 1970b); se prefirió sobre todo porque "arquetipal" pertenece a toda la cultura, a todas las formas de la actividad humana, y no solamente a los practicantes profesionales de la terapéutica moderna (Hillman, 1983, p. 1).

***

En la reseña que Eric Berne hace al libro de Frederick S. Perls *Gestalt Therapy Verbatim* – traducido al castellano como *Sueños y Existencia - Terapia gestáltica* – el psiquiatra canadiense comenta que

> Fritz es un hombre culto. Él toma prestado o usurpa del psicoanálisis, del análisis transaccional y de otros enfoques sistemáticos, pero él sabe quién es y no termina como un ecléctico. En su selección de técnicas específicas, él comparte con otros psicoterapeutas "activos" el "problema Moreno": el hecho de que casi todas las técnicas "activas" conocidas han sido probadas primero por el Dr. J. L. Moreno en el psicodrama, por lo que es difícil aparecer con una idea original en este sentido (Berne, 1970, pp. 163-164).

Efectivamente, Jonathan Moreno comenta que, según el psicólogo social estadounidense Walter Truett Anderson, Dr. Perls había frecuentado psicodramas de Moreno en Nueva York y luego desarrollado "su propia forma dramática de terapia de grupo". Además, agrega Jonathan Moreno,

> Como Fritz había aspirado al teatro cuando era joven, la idea de la vida como una actuación le vino con facilidad. Él llegó a la conclusión de que muchos de nuestros problemas tienen su origen en el hecho de que somos prisioneros de los guiones que otros escriben para nosotros. Su objetivo era hacer que la gente tome conciencia de estos scripts impuestos para lograr que escriban su propio, asumir la responsabilidad de su propia actuación. (La similitud con los primeros puntos de vista de J. L. es demasiado grande como para ignorarlo) (Moreno, 2014, pp. 215-216).

Lo que Perls observa en su *Sueños y Existencia* es que él utiliza el juego de roles, pero de manera distinta a la de Moreno, o sea:

> Dejo que el paciente represente todas las partes, porque sólo si realmente las representa puede lograr la identificación plena, y la identificación es la acción contraria a la *alienación*. (…) De aquí la ventaja del juego de roles; aún más si dejo que el paciente haga él mismo *todos* los roles, logramos un cuadro mucho más que si usamos la técnica de sicodrama [*sic*] de Moreno. Él llama a actuar a otras personas que saben muy poco acerca de uno mismo. Traen *sus propias* fantasías o *sus propias* interpretaciones. El rol del paciente se falsifica porque el otro también tiene sus peculiaridades. Pero si todo lo hace uno mismo, al menos sabemos que estamos dentro de uno mismo. Además, en el sicodrama generalmente hay que atenerse solo a las personas; en cambio, la utilización de la silla vacía nos permite representar roles de todo tipo de cosas: ruedas, arañas, rieles que faltan, dolores de cabeza, silencio (Perls, 1974, p. 134) [cursivas en el original].

De hecho, tanto la técnica de la silla vacía como la representación de cualesquiera roles de objetos, ideas, sentimientos o cosas imaginarias, además de las personas, son elementos presentes en la práctica psicodramática desarrollada por Moreno, pero no hay duda que Perls modifica la técnica moreniana del juego de roles, al preferir que el propio protagonista – y no otros yos auxiliares – represente diferentes papeles. Por otro lado, en su *El enfoque guestáltico & testimonios de terapia*, Perls dedica todo un capítulo al tema "Ir y venir, sicodrama [*sic*] y confusión", tratando una vez más de utilizar los recursos psicodramáticos, pero insistiendo cuanto a "una limitación obvia en el uso aislado de la técnica del darse cuenta":

> Podemos jugar al sicodrama con nuestros pacientes y también les podemos pedir que jueguen por sí solos, juego que denominamos "monoterapia". En este último caso el paciente crea su propio escenario, sus propios actores, su dirección y su expresión. Esto le da la oportunidad de percibir que todo lo que fantasea está en él, y además le da la oportunidad de ver los conflictos que hay dentro de él. Por lo tanto, la monoterapia evita la contaminación y los conceptos de las otras personas que por lo general intervienen en el sicodrama convencional. Además, utilizamos varias otras técnicas (Perls, 1976, p. 89).

Más adelante, en ese mismo texto, Perls finalmente reconoce algo que le había costado años para declarar:

> Hay varias escuelas aparte de la nuestra, que utilizan el método de la autoexpresión como un medio para la reidentificación. Todos son esencialmente enfoques integrativos, pero me gustaría seleccionar la técnica sicodramática de Moreno como una de las más vitales y también como otra demostración de como podemos utilizar la técnica del ir y venir (Perls, 1976, p. 95).

En cuanto al psicólogo William C. Schutz, director de programas del instituto Esalen y líder del movimiento de los llamados "grupos de encuentro", el testimonio que trae en su libro *Todos somos uno – la cultura de los encuentros* también amerita atención:

> La mención de Moreno siempre me recuerda, de alguna manera, la cuestión de la prioridad. Conocí a Moreno hace unos años, en un amable almuerzo durante el cual me manifestó que se había sentido agradablemente impresionado por [el libro] *Joy*; aparentemente, su agrado provenía en parte de que yo estaba utilizando enfoques y métodos de los que él había sido precursor. Con anterioridad a ese encuentro, ya había oído decir eso de algunos de sus partidarios, y al ponerme a investigar el asunto descubrí consternado que tenían razón en casi todo lo que decían: virtualmente todos los métodos que yo, muy orgulloso, había inventado o recopilado, ya habían sido presentados por él en mayor o menor medida, en algunos casos cuarenta años atrás. La única excepción eran los métodos de la fantasía, que yo tomé de Leuner y Desoille, adaptándolos. De modo que cuando Moreno aludió a su prioridad en la materia, saqué el as de la manga: ¿Qué me dices de la fantasía? ¡Eso no lo has inventado tú! ¡Ha! Pacientemente me señaló que los artículos originales de Leuner habían aparecido en su revista alrededor de 1932, y desde esa fecha él había recurrido a dicho método. ¡Otra vez había sido chasqueado! Invito a mis lectores, pues, a que estudien la obra de Moreno; probablemente no cuenta con el reconocimiento que merece en este país. La terapia gestáltica de Perls le debe mucho a ella. Es una obra imaginativa y digna de ser investigada (Schutz, 1978, pp. 204-205).

***

Para el psiquiatra británico Chris Farmer, autor de *Psychodrama and Systemic Therapy* [Psicodrama y terapia sistémica], "una exposición completa y definitiva del psicodrama como una terapia sistémica" habrá sido hecha por el psicodramatista australiano Antony Williams en 1989 (Farmer, 1995, p. 1). Farmer se refiere a *The Passionate Technique – Strategic Psychodrama with Individuals, Families and Groups* [La técnica apasionada – psicodrama estratégico con individuos, familias y grupos], obra en la cual Williams presenta otra de las modificaciones concebidas a partir del psicodrama de Moreno. Él mismo reconoce haber construido las bases de su propuesta terapéutica teniendo en cuenta un "modelo del interés central" ("central concern model"), desarrollado en el hospital St. Elizabeths por el psicólogo James Mills Enneis, formado por Moreno. "Los tres elementos esenciales en el modelo formal son contrato, tema, e preocupación tópica" (Williams, 1989, p. 36), explica, detallando cada uno de ellos:

> Los miembros del grupo pueden pedir algo que el director sabe es imposible; si él o ella está de acuerdo, aunque parcialmente, con la meta imposible, la terapia se define implícitamente como un fracaso desde el principio. Los directores tienen que negociar con un protagonista que intenta establecer un contrato 'global' que tiene pocas posibilidades de éxito, y ayudarlo a adaptarse a uno que esté más a su alcance. (p. 36) (…)
>
> El tema del grupo se refiere a las dimensiones afectivas que el grupo se enfrenta en un momento determinado - su emoción primaria. (...) Para discernir el tema en una ocasión dada, los directores necesitan 'desconectarse' del contenido y oír o sentir la emoción dominante. (p. 49) (…)
>
> La preocupación tópica de los grupos se deriva de dos corrientes denominadas 'el contenido manifiesto' y 'la matriz de la identidad, en el lenguaje psicodramático. La preocupación tópica es la amplia área de enfoque producida por las interacciones de los miembros del grupo entre sí. El contenido manifiesto comprende las propias palabras pronunciadas por los miembros del grupo a medida que interactúan. (…) La matriz de la identidad se refiere a las creencias del protagonista sobre el origen del problema - donde nació, por así decirlo (p. 52).

Tratando de describir la diferencia principal entre el "psicodrama estratégico" y el "psicodrama convencional", Williams aclara:

> la mayor parte del trabajo estratégico se lleva a cabo en el grupo antes de la representación, en especial en el refinamiento de lo que es un problema, cuáles son los objetivos mínimos para el cambio, y como el protagonista o cualquier otra persona en su átomo social se darían cuenta si habían cambiado. El cuestionamiento estratégico también puede tener lugar semanas después del psicodrama, cuando se resaltan los cambios producidos desde el drama (p. 81).

Considerando que el foco del psicodrama estratégico es el problema y su solución, Williams entiende que la cuestión no es tanto "cuanta gente está realmente involucrada en el problema, o cuántos están presentes en el psicodrama, sino cuántas personas están involucradas en la manera del director de pensar acerca del problema" (p. 84). O sea, reconoce, "los terapeutas estratégicos asumen la responsabilidad de influir directamente en sus clientes" (pp. 90-91).

El trabajo psicodramático de Chris Farmer con familias británicas, por su lado, es reconocido por Zerka Moreno – autora del prefacio de su libro *Psychodrama and Systemic Therapy* – por su acción junto a sistemas sociales. Curiosamente, Zerka aprovecha la oportunidad para observar:

> Se me ocurre que quizás el propio término "psicoterapia" debería ser revisado. ¿Estamos seguros de que curamos psiques? Moreno opinaba que las psiques son particularmente difíciles de influenciar. Él sentía que eran las relaciones las que influenciaban, y que era a través de las relaciones que la curación podría ocurrir. ¿Deberíamos empezar a llamar a nosotros mismos "terapeutas de relaciones"? (Moreno, 1995, pp. xii-xiii).

A partir de su experiencia como psiquiatra del sistema nacional de salud británico – para el cual el psicodrama es considerado entre las terapias oficiales – Farmer trató de vincular el pensamiento sistémico a la acción en psiquiatría. El terapeuta explica que "una visión general de la terapia como cambio concierne a la asociación entre creencia, percepción y comportamiento", o sea, "lo que creemos es afectado por lo que vemos, lo que, a su vez, depende de cuál es el comportamiento llevado a cabo. Del mismo modo, nuestras creencias afectan la forma en vemos al mundo", agrega.

Según Farmer, el psicodrama por un lado "permite que el comportamiento sea experimentado en diferentes niveles y sea visto desde muchos puntos de vista, tanto por los observadores como por los sujetos de la acción" y, por otro, "explota la abundancia de posibles ideas, sentimientos y acciones para crear oportunidades a fin de determinar la manera en que estos pueden interrelacionarse" (Farmer, 1995, p. 2). Además, argumenta el psiquiatra,

> el movimiento también cambia las circunstancias del actor como observador de sí mismo. Así como el pianista escucha su música mientras sus dedos están operando, así también el actor auto-reflexivo experimenta a sí mismo estimulado mientras actúa. En la medida en que ve la misma escena de forma diferente mientras cambia de posición, experimenta los demás en el escenario en un aspecto nuevo (p. 10).

Farmer no lo afirma explícitamente, pero no hay como dejar de percibir, por la descripción que él hace de los cambios en la experiencia psicodramática, la ocurrencia de los fenómenos de aprendizaje por el cual pasan las personas involucradas, durante el desarrollo del proceso terapéutico.

***

Antes de fundar el *Playback Theatre* con su esposa, la neozelandesa Jo Salas, en 1975, Jonathan Fox había acabado de completar su formación en psicodrama en el Instituto Moreno de Beacon (Salas, 2007, p. 10). Buscando marcar diferencias al definir su propuesta, el propio Fox trata

de comparar su abordaje frente tanto al método desarrollado por Moreno cuanto al *Teatro del Oprimido*, del brasileño Augusto Boal:

> En contraste con el psicodrama, el playback theatre no se posiciona en el dominio terapéutico, a pesar de que se basa en el concepto de cambio constructivo. A diferencia de Teatro-Foro [de Boal], playback theatre no comienza con ninguna hipótesis de lo que podría ser la "opresión" de un público en particular, pero confía en que los miembros de un grupo, por medio de sus historias personales, siempre van a plantear cuestiones de importancia para ellos. No rechazamos el personal; aceptamos cualquier historia o cualquier tema; y al contrario tanto del psicodrama como del TO [Teatro del Oprimido], aceptamos historias de alegría, así como de sufrimiento (Fox, 2010, p. 3).

Aunque parte de las afirmaciones de Fox sobre el psicodrama puedan ser cuestionadas – el método de Moreno no se limita solamente al ámbito terapéutico, ni tampoco rechaza "historias de alegría" o cualquier tema positivo propuesto – es cierto que la experiencia desarrollada por el ex aluno de Harvard se acerca más al teatro de improvisación (*Stegreiftheater*) practicado por Moreno Levy en Viena. De hecho, Fox mismo declara sentirse "más aliado a aquella tradición que a la que se desarrolló después" (p. 2).

Según Anthony Frost, profesor de teatro, y Ralph Yarrow, profesor emérito de teatro y literatura comparada, ambos de la universidad británica de East Anglia y autores de *Improvisation in Drama, Theater and Performance – History, Practice and Theory* [La improvisación en el drama, el teatro y la actuación - historia, teoría y práctica], en el *Playback Theatre*, por un lado, "el 'Director' del psicodrama es remplazado por un 'Conductor' que facilita el evento y solicita historias del público". Por otro, "el 'Protagonista' se convierte en el actor que interpreta al 'Narrador' del público", mientras que "los yos auxiliares del psicodrama están aquí formalizados en actores profesionales" (Frost y Yarrow, 2016, p. 97).

Frost y Yarrow comentan también que, frecuentemente acompañados por un músico, los actores pasan a representar las historias contadas: "El actor que representa el Narrador conduce la acción improvisada, asegurando que el punto de vista del Narrador continúe siendo el eje central para la producción". Para eso, afirman, "los eventos son referidos al Narrador para su confirmación ("¿Fue así?") y pueden ser ajustados y revisados" (p. 98). Lo que los dos profesores no llegan a comentar, y que sin embargo vale la pena observar en la práctica del *playback theatre*, es que los integrantes del público son estimulados a contribuir con sus historias, pero en ningún momento ni ellos ni el narrador son invitados a actuarlas, lo que constituye un retroceso en términos de participación, frente a los avances propuestos por Moreno ya en su período europeo.

Sea dicho de paso, Jonathan Fox es también el editor de *The Essential Moreno – Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J. L. Moreno* [Moreno esencial – escritos sobre psicodrama, método de grupo, y espontaneidad, por J. L. Moreno], reuniendo una serie de textos fundamentales producidos por el psiquiatra en los Estados Unidos. Al respecto, comenta Fox en su introducción,

> Si bien el conjunto de la obra escrita de Moreno es considerable, en su mayor parte él mismo la publicó. Su trabajo no fue editado ni distribuido profesionalmente – a la creciente frustración de los interesados en sus ideas. (…) En las selecciones incluidas en este volumen, Moreno argumenta con fuerza y, a veces elocuentemente, por sus métodos. Pero a pesar de su compromiso con la ciencia, evidenciado por el carácter técnico de su lenguaje, Moreno nunca perdió las creencias filosóficas y religiosas de su juventud. De hecho, las prácticas y métodos del presente documento se basan en una filosofía de servicio, valor y compasión que, en última instancia, tal vez, no pueda ser descrita y conservada, sino que debe ser vivida para ser plenamente comprendida (Fox, 1987, p. xix).

Con relación al *Playback Theatre*, los profesores de East Anglia afirman también que 'se ha convertido en un éxito internacional, con sus mayores sucursales en Australia, Alemania y Reino Unido", agregando que su red agrupa "mais de cien compañías en alrededor de cuarenta países" (Frost y Yarrow, 2016, p. 97). Ya el sitio de *Playback Theatre* en internet informa que la modalidad "se practica en más de 50 países", mencionando nueve centros de formación asociados al de los Estados Unidos (Reino Unido, Italia, Japón, Alemania, Israel, China [Hong-Kong], Suecia, Rusia y Singapur).

A propósito, es importante mencionar que para el psicólogo brasileño Moysés Aguiar, autor de *Teatro espontâneo e psicodrama,* la propuesta desarrollada por Fox y Salas es una de las modalidades más conocidas del teatro espontaneo. Según Aguiar, se trata específicamente de ocho: "el *role-playing,* el diario vivo, el axiodrama, el *playback theater*, la multiplicación dramática, la pieza didáctica (Brecht), el teatro del oprimido y la dramaterapia" (Aguiar, 1998, p. 44).

El propio Aguiar habla del "*boom* nacional e internacional del teatro espontaneo" observado en los años noventa, refiriéndose a la proliferación de manifestaciones de "un teatro del momento, combinando la improvisación y la interactividad", que lograra "tomar el pulso de los movimientos sociales" y que, al mismo tiempo, promocionara "las transformaciones posibles" (p. 12). De hecho, desde entonces ha sido considerable la cantidad de grupos que se presentan informalmente, sobre todo en Latinoamérica, en el marco del teatro espontaneo. En Argentina, por ejemplo, es el caso de la compañía cordobesa El Pasaje, o de La Banda de Teatro Espontaneo, de Buenos Aires; en México, el Colectivo de Artes de Participación (Carpa) y la Compañía de Teatro Espontáneo Arte Cotidiano; en Uruguay, la Compañía Lacomte y El Rebote Compañía de teatro espontáneo; en Chile, la Compañía El Vuelo y la Compañía Altoque; en Cuba, la Compañía de Teatro Espontáneo Comunitario de La Habana, en un listado que está lejos de ser exhaustivo.

***

> Técnicamente, el psicodrama y el trabajo sistémico de constelaciones no son psicoterapias. Son filosofías complejas que estimulan cambios profundos en los seres humanos y los grupos humanos. Sin embargo, cada uno ha sido identificado principalmente como un método de curación y abrazado por profesionales de ayuda e de cura, especialmente terapeutas de familia y de grupo, aunque cada uno ofrezca un enorme valor en entornos no psicoterapéuticos como negocios, educación, medicina, construcción de comunidades y desarrollo organizacional. Ambos están basados en la primacía de la experiencia del aquí-y-ahora en lugar del hablar y del análisis, que han sido el enfoque de larga data de las terapias cognitivo-conductuales tradicionales (Carnabucci y Anderson, 2012, p. 15).

Autores de *Integrating Psychodrama and Systemic Constellation Work – New Directions for Action Methods, Mind-Body Therapies and Energy Healing* [La integración de psicodrama y trabajo sistémico de constelaciones - nuevas direcciones para los métodos de acción, terapias mente-cuerpo y energía curativa], los estadounidenses Karen Carnabucci y Ronald Anderson han sido formados respectivamente por Zerka y por Moreno. De hecho, el método presentado por Carnabucci y por Anderson como "una forma de dinámica de cura del siglo 21" tiene sus raíces en el trabajo del alemán Bert Hellinger, nacido de una familia católica en 1925, sacerdote y misionario en Sudáfrica junto al pueblo zulú, luego psicoanalista en Viena, antes de viajar a los Estados Unidos "en los años setenta, para estudiar la terapia primal de Arthur Janov, el trabajo hipnótico de Milton Erickson, la terapia provocativa de Frank Farrelly, la terapia Gestalt de Fritz Perls, y el análisis transaccional de Eric Berne" (p. 33).

Carnabucci y Anderson suponen que Hellinger "debió haberse familiarizado con el psicodrama" (pp. 33-34), ya que su trabajo presenta similitudes al método desarrollado por

Moreno, pero la psicóloga alemana Gaby Breitenbach, en su libro *Inside Views from the Dissociated Worlds of Extreme Violence: Human Beings as Merchandise* [Visiones desde el interior de los mundos disociados de extrema violencia: los seres humanos como mercancía], es más explícita: "Él adaptó técnicas como la escultura de la familia de David Kantor, basado en las ideas del fundador del psicodrama, Jacob Levy Moreno, sin dar crédito a los creadores" (Breitenbach, 2015, p. 186).

Según Carnabucci y Anderson, el trabajo sistémico de constelaciones empieza típicamente con un grupo, cuyos miembros "están sentados en sillas dispuestas en un círculo con un espacio vacío en el centro". El facilitador empieza la actividad, explican, dando por ejemplo la oportunidad a cada persona de decir lo que siente, y cuando un miembro del grupo, "llamado 'el cliente'", es escogido para tratar de un tema personal, "a otros miembros se les pide que representen a gente del sistema familiar intergeneracional de la persona o cualidades abstractas, como una enfermedad, el miedo o la vida" (Carnabucci y Anderson, 2012, p. 25). Una vez que el cliente pare por detrás de cada representante, lo posicione en un lugar en el círculo y vuelva a su silla para observar, los representantes son invitados a revelar lo que se les ocurre internamente: "Hay quietud, ya que el facilitador espera la formación del campo energético con sus representantes sintiendo en sí mismos y entre ellos". Al contrario de lo que ocurre en una típica sesión de psicodrama, sin embargo, Carnabucci y Anderson observan que no se recomienda comentar o compartir: "más bien, la comunidad mantiene silenciosa reverencia y agradecimiento por el trabajo que acaba de finalizar" (p. 26).

***

Aparte el manifiesto entusiasmo de los dos autores por el abordaje de Bert Hellinger, "el Sintetizador" tratado en un plano tan favorable como al de Moreno, "el Innovador", resulta útil la síntesis que hacen sobre "nuevos desarrollos y nuevos pasos" al final de su intento de integración de los dos métodos. Según ellos, por ejemplo,

> el psicodrama se ha convertido en un método sofisticado, con técnicas adaptables para psicoterapias individuales y de grupo, y para varios enfoques psicológicos. Ahora la mayoría de los profesionales han acortado la duración de las sesiones para su uso en un entorno moderno, y terapeutas cognitivos conductuales escogen y eligen entre las diversas técnicas, que combinan con sus sesiones de terapia de conversación (Carnabucci y Anderson, 2012, p. 166).

Entre las innovaciones, Carnabucci y Anderson mencionan el bibliodrama de Peter Pitzele, que propone dramatizaciones a partir de textos bíblicos; la *Therapeutic Spiral Model* [Modelo Espiral Terapéutico] de Kate Hudgins, para tratar sobre todo trastornos por estrés postraumático; y las combinaciones de psicodrama con varios sistemas de trabajo corporal, desarrolladas por Susan Aaron, Georgia Rigg y Rebecca Ridge. Además, aunque sin nombrarlos, los dos autores se refieren a otros profesionales que han incorporado "elementos de bioenergética, dramaterapia, musicoterapia, poesía, caja de arena, ejercicios de respiración, desensibilización y reprocesamiento por medio de movimiento ocular [EMDR, por sus siglas en inglés]", entre otros. Ya Connie Miller es citada por su *Souldrama,* desarrollado para "grupos de crecimiento espiritual", mientras que Nancy Razza y Daniel Tomasulo son mencionados por adaptar el psicodrama para personas con discapacidad a un "modelo interactivo de terapia conductual" (p. 166).

Fuera del marco terapéutico, Carnabucci y Anderson apuntan la utilización del psicodrama en áreas como orientación ("coaching"), desarrollo de liderazgo, acción social y comunitaria, teatro y formación médica. Citan también a profesionales que han documentado o trabajado psicodrámaticamente: (1) en el campo del derecho, como Martin Haskell, Lewis Yablonsky,

James Leach, John Nolte, Joane Garcia-Colson, Fredilyn Sison y Mary Peckham; (2) en justicia criminal (Dale Buchanan y Janet Hankins) y formación de la policía (Buchanan y Pati Chasnoff); y (3) en los negocios (Raymond Corsini, Malcolm Shaw y Robert Blake). Antonina García y Patricia Sternberg son además mencionadas con su libro *Sociodrama: Who's in Your Shoes?* [Sociodrama: ¿Quién está en sus zapatos?], por la documentación de aplicaciones sociodramáticas "en gestión de la formación, construcción comunitaria, educación, comunidad religiosa y contextos políticos" (p. 166).

Hasta en el uso de miniaturas se han verificado propuestas, afirman Carnabucci y Anderson, refiriéndose a Annie Rosenthal, Carlos Raimundo, John Barton y Steven Balmbra (p. 167). Mientras que Rosenthal desarrolló un mini escenario en madera – de hecho, la réplica del escenario de Beacon diseñado por Moreno – para hacer psicodrama con sus clientes, los demás utilizan las conocidas figuras de Playmobil en sus propuestas de variación psicodramática. John Casson no figura entre los profesionales mencionados por Carnabucci y Anderson, pero es cierto que el terapeuta británico también ha desarrollado materiales – estructuras de policarbonato en cinco niveles, cuadradas ["communicube"] o redondas ["communiwell"] – para fines terapéuticos o pedagógicos (Communicube, 2016). Tampoco el profesor japonés Kohei Matsumura es citado por los dos autores, aunque él también haya utilizado miniaturas en sus psicodramas.

Por último, Carnabucci y Anderson observan que "países que han abrazado la obra de Moreno la han adaptado de acuerdo a las circunstancias sociales, culturales y políticas", dando el ejemplo de lo que ilustra *Sambadrama: The Arena of Brazilian Psychodrama* [Sambadrama: La arena del psicodrama brasileño], libro editado por el psicodramatista Zoli Figush, "que detalla el uso del arte, de genogramas y vídeos" (Carnabucci y Anderson, 2012, p. 167). Esa observación amerita dos comentarios. Primero, vale la pena recordar lo que afirma Zerka Moreno sobre el tema, en el original de su último libro *To Dream Again*:

> Cuando la gente me pregunta si nuestro trabajo puede adaptarse a otras culturas, respondo que puede, siempre y cuando uno esté informado acerca de ciertos elementos esenciales en el otro país y respete las diferencias. Moreno siempre enfatizó la importancia de la formación de líderes locales. Esa recomendación es ahora seguida en muchas otras partes del mundo por una cantidad de trabajadores valientes (Moreno, 1912, p. 671, copia manuscrita).

Más adelante, en la misma obra, Zerka vuelve al tema, agregando:

> Cuestionada una y otra vez si el psicodrama es aplicable a otras culturas, contesté que el sufrimiento lleva la misma cara en todas partes. Es la manera como lo creamos, lidiamos con él y aprendemos a ponernos de acuerdo, es eso lo que es culturalmente determinante. Afortunadamente, ahora se está aplicando el psicodrama en muchas culturas distintas de la nuestra. (…) Quiero ver el psicodrama difundido, no sólo como terapia, sino como un modo de vida, para hacer que todas las vidas humanas sean más significativas (pp. 783-784).

Segundo, cabe también recordar lo que escribió el propio Moreno en el prólogo a la primera edición castellana de *Psicodrama*, publicada en Buenos Aires en 1961: "Los métodos psicodramáticos han demostrado ser afines especialmente para las culturas latinas; será muy interesante seguir los progresos creativos y las modificaciones que llevarán a cabo los colaboradores latinos en este nuevo campo" (Moreno, 1961b, p. 14). Brasil habrá sido seguramente uno de los países que han pasado la prueba de la diseminación del psicodrama, si se considera tanto el número de "más de 5 mil psicodramatistas profesionales formados" (Cepeda y Martin, 2010, p. 161), como las 36 entidades vinculadas a la Federación Brasileña de Psicodrama, distribuidas en las varias regiones del territorio nacional (FEBRAP, 2016).

***

Exactamente de las antípodas de Brasil llegan las evidencias más recientes de nuevas modificaciones al método desarrollado por Moreno. Se trata del artículo "Practicing psychodrama in Chinese culture" [Practicando psicodrama en la cultura china], publicado en 2014 en la revista *The Arts in Psychotherapy* [Las artes en la psicoterapia] por Nien-Hwa Lai y Hsin-Hao Tsai, docentes respectivamente del Departamento de Psicología y Orientación de la Universidad Nacional de Educación, y del Instituto de Educación y Orientación para la Vida y para la Muerte de la Universidad Nacional de Enfermería y Ciencias de la Salud, ambas de Taipéi, Taiwán.

Según las autoras, "el psicodrama ha ganado rápidamente popularidad en comunidades asiáticas durante el último decenio", y con eso "muchos talleres y programas de capacitación se han llevado a cabo regularmente en comunidades tradicionalmente chinas", tanto en Taiwán y Singapur como en Malasia y China. Lai y Tsai afirman que, en Taiwán, por ejemplo, "uno de los primeros lugares en Asia a introducir el psicodrama", el método está bien establecido en hospitales psiquiátricos, escuelas y servicios comunitarios, y que "está floreciendo en institutos correccionales y programas de asistencia a empleados". Sin embargo, observan, se han planteado preocupaciones y cuestiones "en cuanto a la capacidad de adaptación del psicodrama para clientes tradicionales chinos", refiriéndose por ejemplo a la preocupación del psiquiatra taiwanés C. C. Chen, manifiesta en 1984, de que "los valores chinos alrededor de la jerarquía social y la familia puedan causar dificultad para que los participantes revelen cómodamente cuestiones personales frente a un público de personas ajenas" (Lay y Tsai, 2014, p. 386).

Sobre eso, las autoras consideran que estudios recientes ya han parcialmente respondido a las cuestiones puestas, pero que hay que seguir teniendo en cuenta, por ejemplo, el hecho de que en las escuelas asiáticas "los estudiantes usan uniformes para mostrar la conformidad con el grupo" y que mientras se encuentran en el aula, "se mantienen silenciosos y tienden a seguir las instrucciones de los maestros de forma pasiva". Por otro lado, informan, cuando están en familia, "el grupo más valioso de todos", lo que es importante es "seguir las tradiciones familiares, cumplir con las expectativas de la familia, y luchar por las metas familiares". Lo que se recomienda, por lo tanto, es que, al trabajar con clientes chinos, metas y tratamientos incluyan "una perspectiva familiar o social, en lugar de centrarse sólo en las necesidades individuales y la identidad personal (Chen, 2009; Hwang, 2006; Kwan, 2009; Sue y Sue, 2013)" (Lay y Tsai, 2014, p. 387).

Después de presentar cinco casos específicos de sesiones psicodramáticas – la psicóloga Nien-Hwa Lai informa reunir más de veinte años utilizando el psicodrama en la cultura china –, las autoras insisten, por ejemplo, cuanto a "la necesidad de un ritmo lento cuando se trabaja en la cultura china", explicando que, "posiblemente influenciados por la manera suprimida e indirecta de la comunicación entre los chinos, los participantes en esta cultura tienden a caldearse más lentamente en las actividades de grupo que sus contrapartes occidentales" y que, además, "también son más propensos a mostrar vacilación por actuar en presencia de un público" (p. 389).

Considerando que sus ejemplos de práctica psicodramática también aportan respuestas a las preocupaciones de los primeros psicodramatistas que trabajaron en comunidades chinas, Lai y Tsai concluyen que "una aplicación apropiada de las técnicas psicodramáticas puede romper barreras culturales como la supresión emocional y los sentimientos de perder prestigio ["lose face"]". Para ellas, finalmente, "en la práctica exitosa de un psicodrama culturalmente

competente, es esencial mantener la sensibilidad a las señales no verbales y flexibilidad para las alternativas" (p. 389).

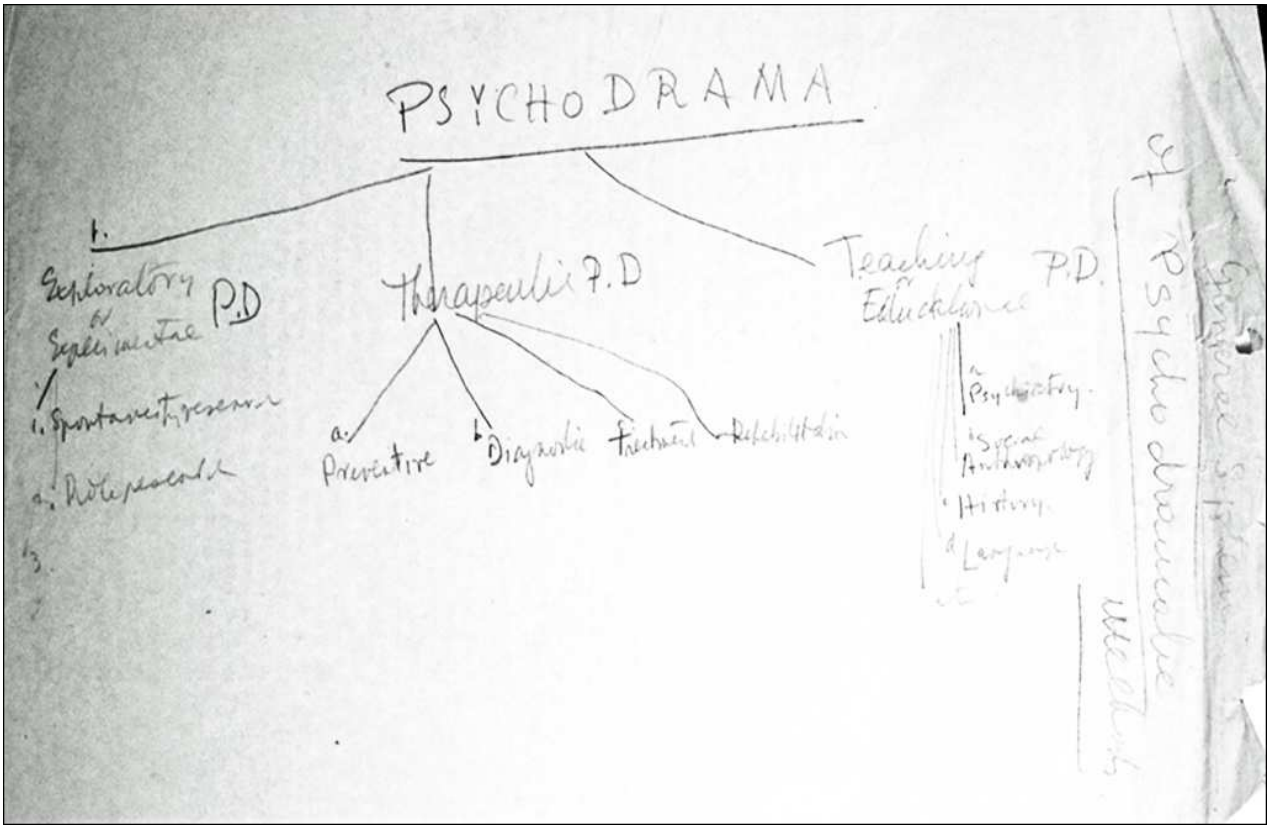
Lo que queda claro en la experiencia china presentada por Lai y Tsai es que el método y las técnicas psicodramáticas utilizadas siguen básicamente las prescripciones de Moreno, ya incorporando las contribuciones posteriores de otros autores sobre todo estadounidenses como Adam Blatner, Tian Dayton, Carl Hollander y Kate Hudgins, además de varios expertos asiáticos en aspectos específicos de la cultura china.

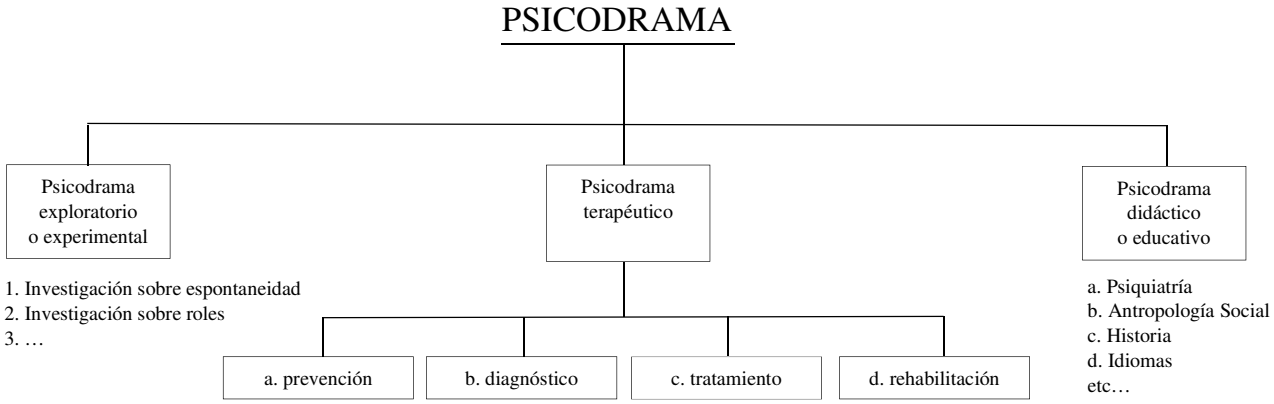
De hecho, a pesar del gran número de modificaciones descritas en este capítulo de manera non exhaustiva, la percepción personal que permanece hasta el momento – a ser confirmada o corregida por futuras investigaciones – es la de que el llamado "psicodrama moreniano" continúa siendo aplicado internacionalmente con sus componentes esenciales. Por lo que se nota en la documentación consultada y en eventos como congresos, conferencias y talleres practicados en América Latina, por ejemplo, siguen presentes casi siempre los cinco instrumentos definidos por Moreno (escenario, público, director, protagonista y yos auxiliares), por lo menos tres de sus cuatro etapas (caldeamiento, dramatización, intercambio y, eventualmente, procesamiento), y varias de las técnicas fundamentales propuestas por él (autopresentación, inversión de roles, doble, espejo, y soliloquio, sobre todo).

En el caso específico de la Argentina, es probable que la influencia de los autores franceses anteriormente mencionados haya contribuido para la práctica diseminada del "psicodrama analítico" al lado del "psicodrama moreniano", pero aun así las modificaciones no parecen poner en riesgo los fundamentos del psicodrama como método. Es cierto que la confirmación de tales hipótesis supera los límites de esta investigación, pero a título ilustrativo vale la pena subrayar innovaciones argentinas como la "multiplicación dramática" (Kesselman y Pavlovsky, 1996), desarrollada por Luis Frydlevsky, Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman a partir de 1975, así como la "ballenoterapia", propuesta y practicada por Mónica Zuretti desde 1999. En la primera modalidad, se trata básicamente de que una escena presentada por un protagonista inspire posteriormente a la creación sucesiva de otras escenas por los demás participantes del grupo. Ya la segunda busca integrar la experiencia de avistaje de las ballenas y la realización de sesiones psicodramáticas en grupo con fines terapéuticos, como Zuretti lo explica en su artículo "Psychodrama in the Presence of Whales" [Psicodrama en presencia de las ballenas], publicado en la revista británica de psicodrama y sociodrama (Zuretti, 2007).

Anexo 5

Sistema general de los métodos psicodramáticos[6]





[6] Moreno, J. L. (circa 1950). General System of Psychodramatic Methods [Sistema general de los métodos psicodramáticos]. En: *Articles, speeches, manuscript notes re psychodrama* [artículos, discursos, notas manuscritas sobre psicodrama], caja 107, carpeta 1803. Boston: Harvard University.

Anexo 6

Sobre el genio[7]

J. L. Moreno

I – Esta es una autobiografía, el reino del *ens privatissimum* (ente privadísimo). Ella debe ser, por lo tanto, subjetiva y anecdótica. Se logra a través de un análisis *in situ*, que es una auto-inspección inmediata, mientras un acto se está llevando a cabo, ni antes ni después.

II – El genio es una *ein Urerlebnis* (*experiencia primigenia*). El psicodrama se basa en la premisa de que cada hombre es un genio. Cada sesión lo prueba: *quod erat demonstrandum* (como se quería demostrar). Un hombre es un genio hasta que se pruebe lo contrario.

III – Si yo pienso que soy un genio, entonces lo soy, o, por lo menos, nadie puede contrariar la validez de mis introspecciones, aunque ellas sean totalmente delirantes. Alguien de fuera puede hacer una introspección y pensar de sí mismo que es eso o aquello, pero no puede hacer una introspección por mí. Estoy relatando aquí las reflexiones de un genio que piensa que lo es. Mis introspecciones puede que tengan valor solamente para mí, pero puede también que resulten informativas, productoras de hipótesis en el área de investigación sobre el genio.

IV – Si un hombre piensa que es un Dios, un Demonio o un Don Juan, pero no puede expresarlo, sus fantasías pueden ser reforzadas por medio de técnicas psicodramáticas, hasta el punto en que esos roles pasen a ser reales y visibles al mundo. Esta ha sido la función inconsciente del teatro desde sus inicios. Pero lo que el teatro hace para unos pocos actores, el psicodrama puede hacerlo para cada hombre. Él no tiene que ser o probar que es Dios. Solo tiene que pensar que lo es, y con la ayuda del psicodrama podemos hacer el resto. Si ese hombre fuera mi paciente, yo lo haría para él. ¿Por qué no habría de hacerlo para mí mismo?

V – Primero yo fui genio solamente en nombre. Yo era llamado genio de la misma manera que fui llamado "Señor Doctor" mucho antes de que fuera doctor. Tornarme doctor, no solamente en nombre, sino de hecho, fue de una gran importancia práctica para mi futuro. Ninguna otra vocación podría haber integrado mi filosofía y mi modo de vida más adecuadamente, porque siempre pensé "curar" y "ser" como de la misma sustancia. Tornarme un genio fue igualmente fascinante, pero sigo esperando un "diploma" para eso. He compartido el nombre "genio" con millones, de los cuales grandes desempeños eran esperados o deseados. Cada familia tiene su genio. De la misma manera como tener una religión pasó a ser un tema privado, ser un genio pasó a ser, en nuestro tiempo, un tema privado. *Muchos están en la expectativa, pero pocos lo cumplen.*

"Ihr Sohn ist ein sehr grosses Genie." ["Su hijo es un gran genio."] Eso fue lo que el Profesor Hans Horst Meyer, distinguido farmacólogo y ganador del Premio Nobel[8] de la Universidad de Viena, dijo a mi madre cuando recibí mi diploma de médico en febrero de 1917. Esta historia es típica. Ocurrió en muchas familias y a muchos ganadores del Premio Nobel.

---

[7] Moreno, J. L. (1985). *The Autobiography of J. L. Moreno, M. D.* [La autobiografía de J. L. Moreno, médico]. Manuscrito anexo, pp. 1-11. Derechos de Zerka T. Moreno y Jonathan D. Moreno, junio de 1985.

[8] Según el sitio oficial del premio Nobel, Meyer ha sido nombrado once veces, de 1912 a 1938, pero el que logró recibir el premio en "fisiología o medicina" fue su asistente Otto Loewi, en 1936 (Nobel prize.org. 2016).

VI – La primera cosa que me impresionó con una sensación de asombro sobre mí mismo es mi habilidad de entrar en una situación nueva y conversar sobre un punto sobre el cual sé poco o nada. Digo cosas originales sobre el asunto, impresiono a los expertos, y dejo atónita a la gente. El tema es irrelevante. Podría ser arquitectura, física, matemática o poesía. Mis comunicaciones, logradas intuitivamente, son lo que uno llama "destellos de genio", que mucha gente tiene. Eso tiene muy poco que ver con el genio real. Esos destellos son en general olvidados por el portador y permanecen sin consecuencias para el mundo. Pero hay individuos excepcionales en los cuales esos destellos dejan una marca profunda, en el carácter y en la conducta. Ellos logran desarrollar sus hallazgos ["*insights*"] hasta llegar a una aceptación universal.

VII – A lo largo del tiempo, descubrí otra habilidad, la de retener esos destellos más allá del momento de su emergencia; a lo mejor fue una extraordinaria fe en mí mismo, pero por extraños e irracionales que fuesen esos destellos, presté una amorosa atención a ellos, para que pudieran volver, si no conscientemente, por lo menos inconscientemente, para permanecer en el flujo de mi pensamiento inconsciente, y reaparecer espontáneamente en un momento posterior, en un nuevo entorno. He preferido el camino inconsciente porque así no era forzado a organizar el material pensado prematuramente en un sistema. Es a causa de esa mnemotecnia inconsciente que no me gustaba poner las cosas por escrito, sino dejarlas quemando en mi psique, exactamente como una mujer embarazada que se inclinaría a posponer el parto de su bebé indefinidamente. Yo creí religiosamente que buenas ideas vuelven y, por lo tanto, uno *no* debería buscar conservarlas de manera forzada. De hecho, poner por escrito una idea la separa y la aísla del flujo, la deja fuera de la circulación creativa de la mente. Una idea que usted "salva" en su libreta puede servir a un propósito pragmático como escribir un libro, pero puede que no sirva para nada al propósito operativo más alto de mantener su mente creciendo, alerta, creativa, al sabor del momento. Esta puede ser la razón por la cual individuos excepcionalmente creativos como Sócrates y Jesús se ponían más creativos cuanto más vivían, y por qué han muerto en los puntos culminantes de sus carreras. (Por qué, para tanta gente, ¿el momento de la muerte es el anti culminante?) Acuérdese, creatividad "sana" necesita cuidado especial y constante; requiere el más alto tipo de higiene mental. Acuérdese también de que la fuerza y la seguridad de toda una cultura dependen de la salud de sus genios.

Solo la habilidad de retener destellos de hallazgos, por más brillantes que sean, no hace de uno un genio, a menos que eses destellos se encajen en un mosaico de valores duraderos y objetivos.

VIII – Hay tres principios a los que la conducta de genio está continuamente relacionada. Son sus principios normativos: creatividad, espontaneidad e inmortalidad. Ellos proporcionan la atmósfera moral que rodea constantemente el genio. Creatividad es la esencia misma de su ser: lo mantiene anclado. Espontaneidad es la energía que lo mantiene en movimiento. Inmortalidad es el resultado permanente de sus esfuerzos. Como la creatividad, la espontaneidad y la inmortalidad resultan ser las más interiores fuerzas motrices en el genio, deben ser esenciales para todos los seres de la especie humana, a lo mejor para todo el cosmos. Busquemos la manifestación de su existencia. Ellas deben encontrarse en todas partes.

IX – Tempranamente descubrí algunos postulados para el yo creativo: (1) tanto el consciente como el inconsciente son funciones de la creatividad. (2) Las ideas deben representadas con la ayuda del cuerpo para lograr todas las dimensiones de uno mismo en el acto – sea cual sea el medio – primero en la forma cruda y espontánea en la que brotan. A continuación, las astillas del momento se deberán recoger y hacerse de nuevo, cada vez más grandes, reforzadas por experiencias espontáneas. *No deje que la próxima vez sepa demasiado sobre las veces anteriores. Tenga cuidado con las conservas culturales. No haga consciente al inconsciente.*

La creatividad inconsciente sufre con la interrupción, a menos que la interrupción esté al nivel de la propia creatividad. Lo que es bueno para su neurosis privada puede ser malo para su neurosis creativa. (3) Sea espontaneo. O sea, responda a una nueva situación de forma adecuada o responda a una vieja situación como si fuera por primera vez. (4) La forma más económica de una vida creativa es ser espontáneo cada vez a toda costa y no vivir de "ahorros". Yo nunca me preparo para apariciones públicas, conferencias, demostraciones, producciones psicodramáticas. Prefiero estar sin preparación para que pueda sacar el máximo provecho de la espontaneidad de mi cuerpo, del flujo desinhibido y sugestivo de mis gestos e ideas y de la organización secreta, preciosa y duradera de los pensamientos en mi inconsciente. Eso me da una unidad de actuación, una integración entre idea creativa, cuerpo y acción. No es una cuestión de metodología, es una cuestión de ley interior. Tengo que luchar contra la tentación del método opuesto: planificar y escribir un discurso, leerlo, ensayarlo y presentarlo en fantasía frente a públicos esperados e inesperados. No basta decir: "Me he preparado durante cincuenta años para este momento". No siempre aprendemos del hacer y de la experiencia pura. Pero estar sin preparación no es en absoluto creatividad "*laissez faire*". Requiere un grado mucho mayor de formación y de disciplina interna que ensayo y repetición.

Hay tres niveles de producción: (1) la creatividad *laissez faire*, ingenua e instintiva; (2) la creatividad ensayada, compulsiva, planificación dirigida a objetivos; (3) la creatividad capacitada de forma espontánea, autodisciplina constructiva.

X – Ser un genio no consiste sólo en tener ideas. Eso es esencial, pero es una fase muy posterior del genio. Ser un genio comienza con *una sensación de estar en contacto con todo el universo,* un sentimiento de totalidad, *de ser alimentado por él gratis y de alimentarlo con gratitud a cambio*. A menudo, hay *una sensación de haber creado el universo o de ser su creador.* Es similar a la experiencia de caldeamiento que un niño tiene en los primeros años de su vida, irrumpiendo en el universo e insistiendo en ser. El "hambre de actuar" del infante y el "hambre de comunicación" del genio son más que analogías. La ingenua espontaneidad de locomoción y comunicación, que todos los bebés sanos revelan, es una precursora del genio.

Al igual la capacidad de la madre por la maternidad es probada por su comportamiento durante las etapas de desarrollo, concepción, embarazo, parto y cuidados del infante, también la calidad de un genio se prueba. Sólo un genio incompleto, un "torso", no basta para ir persistente y victoriosamente a través de las cuatro etapas hasta que su trabajo haya sido absorbido y retenido por el mundo.

XI – Descubrí en mis comunicaciones con el público que, mediante el uso del *método espontáneo-creativo*, su relación conmigo era muchas veces más rápida y profunda que con el método paso de ganso. Se me confirmó el valor de una vida auto dirigida, creativa. Era como si me comunicara con el público de forma clarividente, en conferencias y viajes de demostración, ante varios públicos, sin tener la más mínima anticipación de qué público y de qué problema se trataba. Saber de antemano lo que iba a hacer parecía retardar mi caldeamiento, reducir mi espontaneidad y dificultar mi creatividad de mi producción. Parecía haber solamente dos maneras extremas de desempeño, con muchas etapas intermedias, ya sea *no saber nada* y *jugar a ser Dios*, o preparar todos los detalles y ensayar cada parte del futuro acto, con el fin de asegurar *la perfección absoluta e impecable de la prestación*.

Un exceso de fantasía creativa con *antelación* al momento es capaz de reducir el *élan vital* del acto creativo, así como un exceso de fantasía sexual a menudo reduce la espontaneidad indivisible del acto sexual. Muchas veces he sorprendido a las personas que me contratan para una demostración, al insistir rotundamente que me gustaría seguir ignorando las circunstancias

que iría a encontrar. Esto parece contradecir todo sentido común, las ventajas de los cálculos prudentes de todos los riesgos y la prevención de las dificultades a través de la planificación. Esto puede ser cierto en la política y en la acción militar de la guerra, en la contabilidad y la organización de un negocio, en la construcción de casas y de instituciones sociales. Pero no es cierto en las maneras del genio, en el nivel primario de sus concepciones. Ahí el libre funcionamiento y la delicada formación de la espontaneidad, la creatividad y la tele cuentan más que cualquier otro factor. Esto no significa estar *despreparado* o ser *superficial*, a medida que la discusión habitual por la planificación y el ensayo cuidadosos avanza, sino todo lo contrario. No olvidemos que la llegada de un genio en un campo especial de acción es prevista en muchos lugares; millones de vientres preparan su camino hasta que él es concebido en una madre específica. Esto no sólo es cierto en un sentido biológico. Su camino es preparado cuidadosamente por los átomos sociales y culturales (el núcleo de las relaciones sociales y culturales entre un individuo y las y los demás que sean relevantes) en los cuales él participa como un ausente mucho antes de nacer.

XII – Confía en la creatividad de su inconsciente. Confía en el poder de su creatividad. Su creatividad es primordial, real y única. El inconsciente necesita más que análisis. Necesita protección, conservación y un bien calculado mantenimiento. Confía en su espontaneidad.

¿Pero dónde me va a llevar mi actuación? Puede que me meta en líos, asesinato o suicidio. No tema a sus voces interiores. Escúchelas y utilice métodos positivos como el psicodrama como guía. Médico, "créate" a ti mismo.

XIII – La aspiración a la inmortalidad es la más fuerte de todas las motivaciones humanas. Ella completa la espontaneidad y la creatividad, dándoles un objetivo. Las tres están estrechamente relacionadas. Ellas no pueden ser separadas claramente. El universo está lleno de diseños espectaculares de inmortalidad. El deseo de tener hijos y el anhelo de perpetuar la especie humana, la admiración por las cosas que no parezcan perecer, las estrellas, las vías lácteas, los organismos unicelulares, los vestigios de miles de culturas humanas, creados y preservados para vivir para siempre un memorial de sus constructores, las conservas culturales, los libros, la música, el arte, la ciencia, ¿qué son sino testimonios de la lucha por la inmortalidad? Por último, pero no menos importante, la memoria conserva y organiza las experiencias del pasado y no es más que el torso de la inmortalidad. Muchas cosas que comenzaron como proyecciones se han hecho realidad, como las máquinas de maravilla y los vuelos. El temor de ser cortados de la vida lleva los hombres hacia diseños cada vez más atrevidos, hacia una vida inmortal. Algún día el hombre se tornará inmortal. La lucha por la inmortalidad no está en ninguna variedad de la especie humana más ejemplar y profundamente expresada que en el genio.

XIV – Estudie la forma en que la energía creativa genera en los electrones de la materia, la célula viva y los átomos sociales de la humanidad. Estudie las leyes de la belleza, ya que la expresión estética es una forma de energía y una función de la creatividad. La belleza es, en la naturaleza, independiente de los ojos del hombre. Hay expresiones universales de belleza. La belleza es inherente a las características del sol, de los planetas, los colores del arcoíris, la formación de las rocas y de la vegetación. Uno puede también suponer, por lo tanto, que la "catarsis estética" es esencial para el éxito terapéutico. Por catarsis estética me refiero al efecto depuratorio en un individuo dedicado a la observación y relación con la belleza en todas sus formas.

XV – Descubrí temprano en los concejos de hombres que mi voz era más fuerte y más clara que la de los demás. El efecto que yo tenía en los grupos era el de generar en ellos ya sea

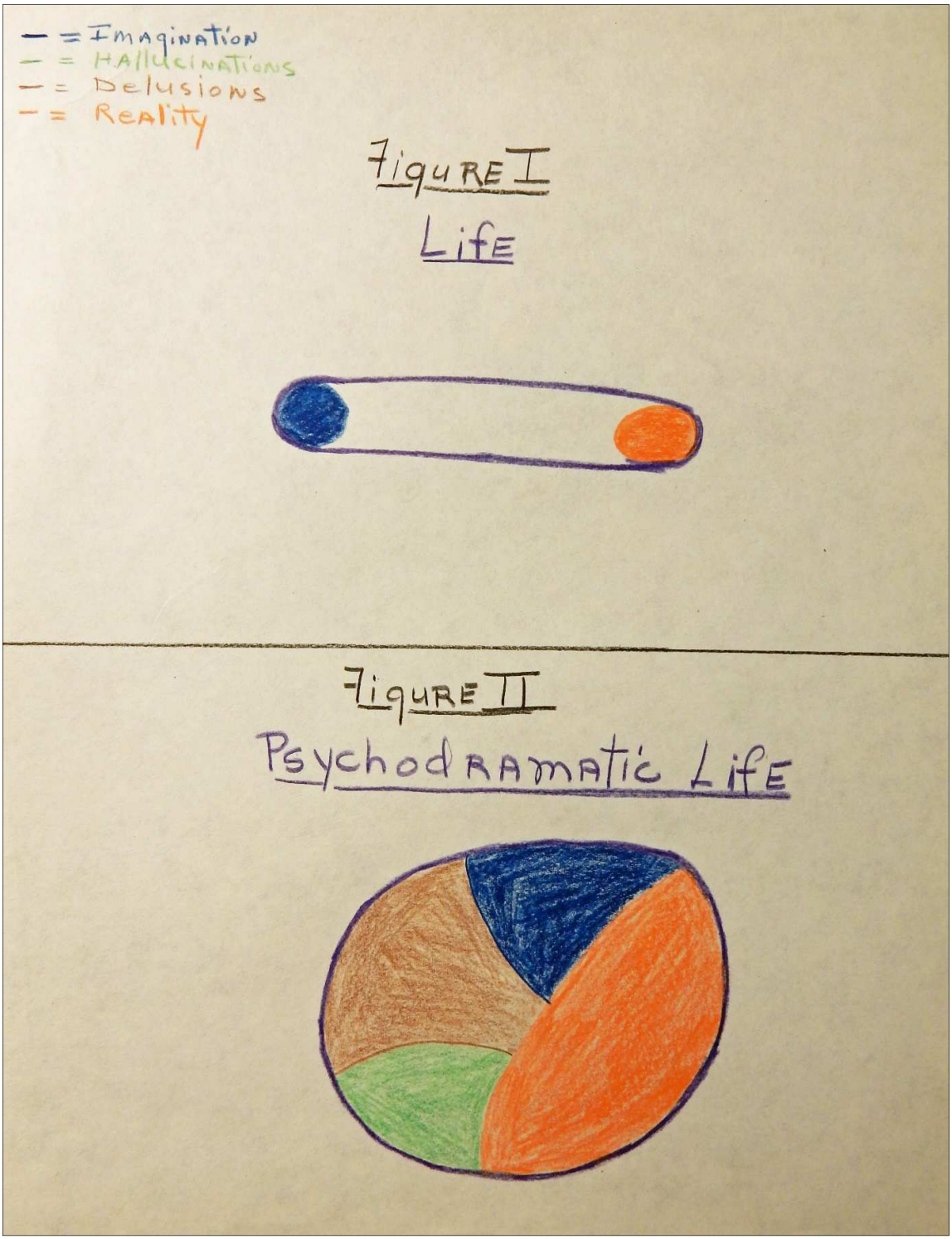
absoluta lealtad o envidia. Había poco entre las dos. Decidí no hacer que mi voz fuese más pequeña o más fina con el fin de apaciguar.

No veo la diferencia entre yo decir lo que pienso que soy y los millones de personas que piensan de sí mismos, pero que tienen vergüenza de admitir y decirlo.

XVI – Permítanme también decir esto: *todo genio nace para el tiempo en que ha nacido*. Hay un refrán sentimental sobre algunos de los llamados genios "nacidos antes de su tiempo". En realidad, el genio hace del tiempo de su nacimiento "su" tiempo. La idea de que los genios nacen mucho antes de su tiempo es el resultado de una noción anticuada de que un genio es auto creado, que nace en el vacío, en una suerte de manera milagrosa. Es más exacto decir que un genio es un esclavo de la época y del período en el que vive, aunque sea por libre elección, elección de amor y de responsabilidad. Es su implicación total en las aspiraciones y los sueños de la humanidad de su tiempo lo que multiplica sus energías y lo empuja a logros cada vez mayores. Hay sin duda muchos hombres que piensan muy por delante de su tiempo, "pioneros". Tienen destellos de ideas que pueden encontrar reconocimiento siglos más tarde, pero yo no lo llamaría un hombre así un genio. Es un hombre extraordinario, pero no un genio. Un genio se acerca más a ser uno cuando alcanza el *cumplimiento total* de los objetivos que ha concebido, ejecutado y cuidado durante el tiempo de su vida. Si él ha sentado las bases para la posteridad seguir más allá, de modo que su obra pueda pasar a ser parte permanente del orden cultural de la cual participa, él ha cumplido con su destino [cursivas en el original].

Anexo 7

Life – Psychodramatic Life [Vida – Vida psicodramática][9]



Azul = imaginación. Verde = alucinaciones. Marrón = delirios. Naranja = realidad.

[9] En: *Caja 96 – Autobiography of a Genius* [Autobiografía de un genio]. Inventario de J. L. Moreno. Biblioteca Médica de Boston. Boston, Universidad de Harvard.

Adenda

La investigación cualitativa y "lo acabado provisorio"

En el primer de los tres dictámenes favorables a la aprobación de esta tesis, una de las participantes del Jurado recomienda que se incluyan, a modo de capítulo, comentarios adicionales sobre determinados aspectos metodológicos que habrán orientado el análisis de los datos utilizados a lo largo de esta investigación. Antes de declarar que la tesis reúne los requisitos para pasar a la instancia de defensa oral, y después de comentar positivamente sobre el trabajo presentado, la integrante del Jurado indica además puntos específicos que ameritan explicaciones más detalladas.

Al sugerir, por ejemplo, que sea utilizado el término "supuestos", en lugar de "hipótesis", como las posibles respuestas a los problemas de la investigación cualitativa, la autora del dictamen menciona explícitamente a la investigadora Maria Cecília de Souza Minayo, doctora en salud pública, por su libro *El desafío del conocimiento: investigación cualitativa en salud* (1997). De hecho, esta adenda resulta de un nuevo esfuerzo breve de investigación documental, que permitió constatar la importancia de esa socióloga brasileña, no solamente para la metodología cualitativa en el ámbito de la salud pública, sino también "para quien ingresa al universo de la investigación científica" (Minayo, 2013, p. 32) en una perspectiva más amplia.

Lo curioso es que, durante todo el percurso investigativo, el nombre de Minayo haya sido ignorado tanto por mí como por los diversos autores consultados para fines metodológicos, entre los cuales: (a) los que figuran en la lista de "Referencias" de esta tesis (pp. 236-250), como Cataldi y Lage (2004), Fuentes (ed., 2010), Sabino (2010), Severino, Puiatti y Lacon (2012), y Soriano (2008); y (b) los que allí no figuran, por haber sido consultados pero no citados, como Álvarez (1980), Beaud (2006), Hernández Sampieri, Collado y Lucio (2010), y Araújo y Gaulejac (2011) (v. "Fe de erratas", pp. 328-329). Hay que mencionar, además, los tres cursos de metodología de la investigación que he logrado frecuentar en la Facultad de Psicología de la UBA, como parte de las actividades de estudio doctoral. Aparentemente, en ninguno de ellos el nombre de Minayo habrá sido mencionado o incluido en las respectivas referencias bibliográficas.

Sea como fuere, una consulta rápida a la fuente sugerida permite verificar de inmediato la evolución de Minayo desde 1997. Como ella misma lo comenta en *La artesanía de la investigación cualitativa*, su último libro publicado en Buenos Aires, "me propuse hacer una revisión bastante radical en relación con las ocho ediciones anteriores, aunque conservando la estructura y las intenciones del texto", o sea, "una visión crítica del concepto y de las prácticas de la metodología y, al mismo tiempo, una propuesta práctica y operacional" (2013, p. 315).

Para Minayo, "investigar constituye una actitud y una práctica teórica de constante búsqueda, y por eso tiene la característica de lo acabado provisorio", afirmación que se ajusta muy bien, de hecho, a la percepción que tengo frente a la investigación realizada para esta tesis: "Es una actividad de aproximación sucesiva de la realidad que nunca se agota, haciendo una combinación particular entre teoria y datos, pensamiento y acción", complementa ella (p. 39).

Antes de proceder a las aclaraciones específicas recomendadas en el dictamen, vale la pena retomar rápidamente algunos puntos discutidos por la investigadora brasileña, sobre todo en cuanto a (a) las metodologías cuantitativas y cualitativas; (b) la definición de términos como *teoría*, *concepto*, *noción*, *categoría*, *hipótesis* y *supuestos*; (c) cuestiones relacionadas con el

análisis documental y el muestreo; y, finalmente, (d) la validez y la verificación de los datos en la investigación cualitativa.

A partir de sus más de treinta años de investigaciones en el campo de la salud, Minayo observa:

> En síntesis, la experiencia de trabajo con abordajes cuantitativos y cualitativos muestra que (1) no son incompatibles y pueden ser integrados en un mismo proyecto de investigación; (2) una investigación de cuño cuantitativo puede aportar cuestiones que pueden ser respondidas sólo a través de estudios cualitativos, transfiriéndole un aporte comprensivo y viceversa; (3) que la estructura cualitativa es la que mejor se conjuga con los estudios de situaciones particulares, grupos específicos y universos simbólicos; (4) que todo el conocimiento de lo social (a través del método cuantitativo o cualitativo) siempre será un recorte, una reducción o una aproximación; (5) que, en lugar de oponerse, los estudios cuantitativos y cualitativos, cuando son realizados en conjunto, promueven una construcción más elaborada y completa de la realidad, dando lugar al desarrollo de teorías y nuevas técnicas cooperativas (2013, p. 61).

En cuanto a los términos (1) *teoria,* (2) *concepto,* (3) *noción,* (4) *categoría,* (5) *hipótesis* y (6) *supuestos*, "necesarios para el desarrollo de cualquier investigación", la metodóloga brasileña trata de definirlos como sigue:

(1) Observando que "todas las teorías son construidas históricamente y expresan intereses porque representan lo real a partir de determinadas elecciones (Habermas, 1980)", Minayo define *teoría* como "un conjunto coherente de proposiciones que interrelaciona principios, definiciones, tesis e hipótesis y sirve para organizar lógicamente la interpretación de la realidad empírica", agregando: "Toda teoría es un discurso científico que se constituye como un modelo a través del cual un formulador analiza un fenómeno o un proceso" (Minayo, 2013, p. 145).

(2) Afirmando que toda construcción teórica "es un sistema cuyas vigas maestras están representadas por *conceptos*", los presenta como "unidades de significación que definen la forma y el contenido de una teoría" y como "operaciones mentales que reflejan puntos de vista verdaderos y construidos en una relación dinámica con la realidad (siempre dentro de un marco teórico determinado)". Una vez más insiste Minayo que todo concepto "es construido históricamente" y, por lo tanto, "para entender su alcance o para reformularlos", recomienda que "sean analizados en su origen y recorrido, de forma crítica" (p. 146).

(3) Considera que "en la jerga de la investigación", el término *noción* "ocupa un lugar inferior al término *concepto*" y que es usado "para definir una idea, un fenómeno, un proceso menos elaborado". En ese sentido, "las *nociones* se vinculan a los elementos de una teoría que aún no posee la claridad suficiente para alcanzar el estatus de concepto y son usados como 'imágenes' para explicaciones aproximadas de lo real". Sin embargo, pondera, las nociones "ocupan un lugar de importancia en el proceso de investigación, dado que todo saber está basado en *pre*-conocimiento, todo hecho y todo dato ya son interpretaciones" (p. 146-147).

(4) Las *categorías* son definidas como "conceptos clasificatorios", y "se constituyen como términos cargados de significación, a través de los cuales la realidad es pensada de forma jerarquizada". Además, agrega Minayo, "a los fines de la investigación social, utilizo aquí una *clasificación* del concepto de categoría separando *categorías analíticas, categorías operacionales* y *categorías empíricas*", siendo las primeras "aquellas que retienen, históricamente, las relaciones sociales fundamentales, sirviendo como guías teóricas y referencias para el conocimiento de un objeto en sus aspectos generales". Ya las segundas "son construidas con la finalidad de aproximación al objeto de investigación (en su fase empírica), debiendo ser apropiadas o construidas con la finalidad de permitir la observación y el trabajo de campo". Las terceras, por otro lado, "son construidas *a posteriori*, a partir

de la comprensión de los puntos de vista de los actores sociales, posibilitando desvendar relaciones específicas del grupo en cuestión". Por lo tanto, argumenta Minayo, "emanan de la realidad", son elaboradas por el investigador, y "es su sensibilidad y agudeza lo que le permite comprenderlas y valorizarlas, en la medida en que va develando la lógica interna del grupo (objeto) investigado y descubre esas expresiones" (pp. 147-148).

(5) "Defino las *hipótesis* como afirmaciones provisorias relacionadas con un determinado fenómeno en estudio", declara Minayo, añadiendo que se trata de "proposiciones a ser testeadas empíricamente y luego confirmadas o rechazadas". Además, comenta que "una hipótesis científica deriva de un sistema teórico y de los resultados de estudios anteriores" y que, por lo tanto, forma parte o es deducida de las teorías, ponderando sin embargo que "también puede surgir de la observación y de la experiencia, en el interjuego siempre inacabado que relaciona teoría y práctica" (p. 148).

(6) En cuanto al término *supuestos*, Souza Minayo observa que "podría ser considerado como un concepto más blando, substituyendo al término *hipótesis* que posee connotaciones mucho más formales y, a veces, inadecuadas al objeto de estudio cualitativo". Afirma también que las dos expresiones pueden ser utilizadas, "dependiendo del nivel de avance del conocimiento con relación al tema de la investigación", o sea, que "para los estudios exploratorios es mejor el término *supuesto*", mientras que "en los que tratan de continuidad y avance de la investigación es adecuado usar *hipótesis*" (p. 149) [del (1) al (6), cursivas en el original].

Con respecto a la técnica de análisis del material cualitativo – al cual Minayo dedica todo un capítulo (pp. 249-294) – ella misma observa que, para su realización, "es posible tomar diferentes caminos, y prácticamente todos dependen de la corriente de pensamiento a la que el investigador se afilie" (p. 248). En su caso, Minayo resalta la presentación de tres modalidades de análisis "ya consagradas", refiriéndose a (a) *análisis de contenido*, desarrollado sobre todo por la profesora francesa de psicología Laurence Bardin; (b) *análisis del discurso*, formulado principalmente por el filósofo francés Michel Pêcheux; y (c) *análisis hermenéutico-dialéctico*, propuesto por el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas "en su diálogo con [el también filósofo alemán Hans-Georg] Gadamer" (p. 248) [cursivas en el original].

Habrá también que tener en cuenta los comentarios que hace Minayo al tema "del *muestreo cualitativo*, que suele ser uno de los puntos de mayor *impasse* [sic] para el investigador que trabaja en investigación de cuño comprensivo" (p. 143) [cursivas en el original]. Al discutir la cuestión del muestreo en el marco de su capítulo dedicado a la "construcción de los instrumentos y exploración de campo" (pp. 157-170), la investigadora brasileña insiste sobre la "fundamental importancia" de "una etapa exploratoria", que preceda al trabajo de campo "propiamente dicho". Esa etapa comprende, según ella, las cuatro actividades siguientes: "(a) elección del espacio de la investigación; (b) elección del grupo de investigación; (c) establecimiento de los criterios de muestreo; (d) establecimiento de las estrategias de entrada en campo". (p. 162).

Para Minayo, en investigación cualitativa el muestreo "envuelve problemas de elección del grupo: ¿a quién entrevistar, a quién observar y qué observar, qué discutir y con quién discutir?". O sea, pondera, mientras "en un abordaje cuantitativo, definida la población, se busca un criterio de representatividad numérico que posibilite la generalización de los conceptos teóricos que se quiere testear", en el caso de "una búsqueda cualitativa el investigador debe preocuparse menos por la generalización y más por la profundización, la abarcabilidad y la diversidad en el proceso de comprensión", agregando: "Su criterio, por lo tanto, no es numérico, aunque casi

siempre el investigador precise justificar la delimitación de las personas entrevistadas, la dimensión y la delimitación del espacio. Por fin, añade Minayo, "una *muestra cualitativa ideal* es la que refleja la totalidad de las múltiples dimensiones del objeto de estudio" (p. 163) [cursivas en el original].

Ya en el último capítulo de su auténtico manual de metodología cualitativa, Minayo trata de "la problemática de la validez y de la verificación en las ciencias sociales", empezando por el planteo inicialmente hecho por el positivismo sociológico, y luego extendido a "la totalidad de las corrientes teóricas", ya que "todas se cuestionan sobre la cientificidad de la producción intelectual". En el ámbito de la investigación cualitativa, según ella, la pregunta central que hay que hacer es "¿hasta qué punto el investigador logró comprender *la lógica interna del grupo estudiado o de los textos analizados?*", reteniendo como respuesta los criterios generales propuestos por su compatriota Pedro Demo, doctor en sociología: (1) coherencia, (2) consistencia, (3) originalidad y (4) objetivación [cursivas en el original]. Tratando de definirlos, Minayo entiende como:

(1) *coherencia* – "la propiedad de un discurso lógicamente construido, tanto en el sentido teórico como en el desdoblamiento de todas sus etapas de investigación";
(2) *consistencia* – "la propia cualidad argumentativa del discurso, que puede ser definida por su capacidad de resistir a lo contradictorio", agregando que "es generalmente afianzada por una buena revision bibliográfica que permite generar hipótesis y supuestos plausibles";
(3) *originalidad* –, que "se mide por la contribución nueva que una investigación trae", reconociendo las muchas controversias que el término genera, pero considerando originales, por un lado, "aquellos trabajos que son innovadores, aun los exploratorios que abren nuevos campos de investigación", o, por otro, "los que analizan determinados aspectos de un problema, respondiendo a cuestiones aun no conocidas; o los que producen el avance del conocimiento desde el punto teórico o por la forma de abordaje"; y
(4) *objetivación* – "resultado de la interacción entre teoría, método y creatividad del investigador frente al objeto", proponiendo que ese concepto sustituya "el término objetividad, imposible de ser alcanzado por todos los argumentos ya tratados en este libro" y añadiendo que la objetivación define el propio movimiento investigativo, "que, aunque no consiga reproducir la realidad, está siempre en busca de una mayor aproximación".

A fin de cuentas, argumenta Minayo, hay que reconocer que "la idea de 'objetividad' y de 'verificación' es construida y dirigida, pues el propio campo en el que esas ideas surgen es también terreno de cuestionamiento de aquello que se verifica" (pp. 305-306) [cursivas en el original].

Después de revisar las posiciones del filósofo austro-británico Karl Popper en su cuestionamiento de "los criterios tradicionales de validación del conocimiento, en la medida en que, desde su punto de vista, ninguna hipótesis es verificable, dado que la acumulación de casos afirmativos no puede sustentar una generalización teórica", Minayo recurre además al también filósofo y epistemólogo francés Gastón Bachelard. Según él, comenta la investigadora brasileña, – "los criterios de validación y de verificación propios del positivismo deben ser subvertidos para plantear en su lugar la 'tesis del primado del error'". O sea, "admitir el error es la propia condición de cientificidad de una teoria, pues caso contrario esa teoria sería un conjunto de dogmas" (p. 307).

Al final, incorporando también en su análisis los aportes marxistas, Minayo resume su reflexión sobre la validez y la fidedignidad del producto de un trabajo cualitativo recomendando que se valoricen "la crítica intersubjetiva, las comparaciones y triangulaciones, teniendo en cuenta

siempre el proceso dialéctico entre lo lógico y lo sociológico, entre el sentido subjetivo contenido en la objetividad y el sentido objetivo de la creación subjetiva" (p. 312). Sea dicho de paso, por "triangulación" entiende Minayo "la combinación y cruzamiento de métodos, de múltiples técnicas de abordaje, de colecta de datos, de varios puntos de vista de investigadores en un trabajo conjunto y de diversas críticas elaboradas sobre un mismo resultado de investigación" (p. 309).

Para eso, pondera, habrá que considerar tanto los "*criterios internos* de coherencia, consistencia, originalidad y de objetivación", como los "*criterios externos*" de validación, "que pueden constituirse en los argumentos de autoridad de la ciencia, en el ejercicio de la intersubjetividad" [cursivas en el original]. De hecho, comenta, ese último aspecto es "hoy, y cada vez con más intensidad, el responsable de una serie de procedimientos", nombradamente "las colaboraciones para artículos y libros que serán publicados", y "las bancas de disertaciones, tesis y monografías, procedimientos que reafirman los elementos cooperativos y críticos de la producción del conocimiento" (p. 313).

***

Una vez expuesto el conjunto de definiciones propuestas por la investigadora brasileña, cabe volver concretamente a sus aplicaciones en el marco de esta tesis, teniendo en cuenta los dictámenes proferidos por los miembros del jurado. Aunque no haya dudas de que se trata de una investigación cualitativa, tal como previsto en el plan de tesis aprobado el 18 de noviembre de 2013, también es cierto que en ella figuran varios elementos cuantitativos. Es lo que me ha permitido, por ejemplo, ya en el inicio del primer capítulo, dedicado a "Rumania, el escenario de la primera infancia", afirmar que la autobiografía de Moreno "quedó inacabada y continúa inédita en la mayor parte de su texto" (p. 10). De hecho, los cálculos comparativos entre el número de líneas textuales de las dos versiones, descubiertas durante la investigación, revelaron que casi el 60% (59,66%) del material nunca había sido publicado (v. cuadro anexo al final de esta adenda).

Con relación al problema que dio origen a la investigación, pienso haberlo desarrollado ya en la introducción de esta tesis, al explicitar – con ejemplos concretos – la constatación de que, "pasados más de cuarenta años" – precisamente cuarenta y tres, hoy por hoy – de la muerte de Jacob Levy Moreno, el psicodrama sigue siendo objeto de "confusiones elementales", "indicios claros de desconocimiento", "imprecisiones y errores". Traté también de argumentar que esa "falta de conocimiento básico sobre un método todavía poco estudiado dentro de la psicología" dificulta "una comprensión clara de su génesis y de su desarrollo como área temática", lo que contribuye "para que el método psicodramático mantenga una posición marginal en el campo académico-universitario". Con eso, observé, se ve limitada "tanto la formación de los estudiantes como la especialización de los profesionales en esa modalidad de trabajo" (p. 5).

Fue justamente para superar esa problemática que me propuse "volver a los orígenes de la creación del psicodrama", buscando entender "los contextos y las circunstancias que llevaron a la formulación y al desarrollo del método, de sus conceptos básicos, sus funciones y su aplicación en los procesos de cambio psicosocial" (p. 10). Sea dicho de paso, a pesar de no conocer en aquel entonces el trabajo metodológico desarrollado por Souza Minayo, el abordaje por mi adoptado coincide bien con su observación de que "todo concepto es construido históricamente" y que "para entender su alcance y para reformularlos, en las ciencias sociales, se recomienda que sean analizados en su origen y recurrido, de forma crítica" (Minayo, 2013, p. 146).

Para aclarar todavía más el carácter conceptual de la investigación realizada, es importante también volver al punto 5 ("Métodos") de mi ya referido plan de tesis, que empieza con una referencia a la psicoanalista alemana Ana Ursula Dreher. De hecho, en su libro *Foundations for Conceptual Research in Psychoanalysis* [Fundamentos para la investigación conceptual en psicoanálisis], Dreher no solo analiza críticamente la evolución de los métodos investigativos en psicoanálisis desde los primeros tiempos de Freud; ella se interesa sobre las investigaciones conceptuales en general, argumentando que "el progreso se basa en la expansión de los hallazgos empíricos y en conceptos nuevos y modificados", y agregando: "Esto es válido no sólo para el psicoanálisis, sino para todas las ciencias de la vida" (Dreher, 2000, p. 3). Además, observa:

> Lo que es crucial aquí es que este tipo de investigación es a la vez sobre la historia de los conceptos, como para rastrear el origen y el desarrollo de un concepto, e igualmente sobre el uso actual de un concepto, su aclaración, y su diferenciación. En todo eso, la investigación conceptual es claramente *una herramienta constructiva, así como crítica* – que también puede ser útil en la evaluación de otras actividades de investigación (pp. 3.4).

En ese sentido, al aplicar los argumentos usados por Dreher en el marco de las investigaciones psicoanalíticas, lo que hice como primera observación metodológica, en el plan de tesis, fue resaltar "su carácter de investigación conceptual" (Guimarães, 2013, p. 17). Mas allá de eso, sin embargo, traté también de retomar uno de los retos metodológicos explicitados por Moreno en 1949 (cap. 17 de esta tesis, p. 197). Luego de afirmar que Einstein había postulado "que el conocimiento del universo físico es relativo al observador", y de comentar que, al hacer del observador una parte del experimento, "él creó una revolución en la física", Moreno informa sobre el cambio inaugurado por la sociometría, en estos términos:

> La revisión del método experimental inaugurada por la sociometría para las ciencias sociales ha ido un paso más allá. Ella postula que el conocimiento del universo social es relativo a sus actores constitutivos y las relaciones entre ellos. No sólo ha sido la reintroducción del observador sino el cambio de estatus, el del investigador social en el de un socio y miembro del grupo y sobre todo en el cambio del estatus de todos los observados en el de investigadores sociales. Esta doble inversión de papeles poco a poco dará lugar a una reestructuración de los métodos de experimentación social (Haas & Moreno, 1949, p. 3).

Para complementar las observaciones relativas al carácter conceptual de mi trabajo anunciado en el plan, afirmé además tratarse "de una investigación no experimental, dado que me propongo analizar eventos ya ocurridos y reportados", agregando que "la recolección e interpretación de datos de diferentes fuentes se harán con el doble propósito, ya explicitado en el marco teórico, de efectuar tanto análisis histórico como conceptual" (Guimarães, 2013, p. 17).

***

Sea dicho de paso, el montaje de la tesis misma siguió lo anunciado en el plan, o sea, "en mímesis con los [cinco] componentes del método psicodramático": escenario, protagonista, yos auxiliares, grupo, y director. La construcción de los escenarios, por un lado, se fue haciendo a partir de la historia misma de Jacob Levy Moreno, su creador, en sus roles de protagonista y director, lo que permitió una primera línea del análisis histórico permeando gran parte del texto en diferentes capítulos. Por otro lado, para garantizar una mejor comprensión sobre los orígenes del método, logré trazar otras cuatro líneas históricas. Las dos primeras, iniciadas a partir de la cultura griega, reconstituyeron respectivamente el fenómeno de la improvisación (anexo 1) y la evolución cronológica del teatro terapéutico (anexo 2), previos a la creación realizada por Moreno. Todavía en el ámbito del análisis histórico, las últimas dos ofrecieron el trayecto evolutivo del fenómeno de la curiosidad desde los griegos (capítulo 18), y, por otro lado, de

manera sumaria, las modificaciones ocurridas en el método psicodramático, una vez consumado su desarrollo creativo (anexo 4).

Tratando de explicitar el uso de las técnicas de análisis a lo largo de esta tesis, no hay como dejar de reconocer la diversidad de recursos aplicados, según los documentos escogidos. No hay duda de que el análisis de contenido habrá sido privilegiado en la mayor parte de los casos, pero también el *análisis lexical* llegó a ser utilizado cuando se trató de comentar críticamente el empleo semántico de términos alemanes como *Stegreif* (p. 100), que Moreno había traducido al inglés como *spontaneity* [espontaneidad], mientras que yo opté más bien por el más históricamente consistente concepto de *improvisation* [improvisación].

Hay también ejemplos frecuentes de *análisis del discurso*, sobre todo en el caso de los textos de Moreno, lo que ha permitido, entre otros hallazgos, la confirmación del montaje de su primera obra fundamental sobre el método, *Psychodrama – first volume –* como resultado de una recolección de cuarenta artículos publicados a partir abril de 1919 (cap. 16, p. 186) y no como obra uniformemente estructurada.

Siempre con el intento de contestar a las dudas expresadas en el mencionado dictamen, cabe también aclarar el modo en que se construyeron en la tesis las llamadas "categorías analíticas". De hecho, el término "categoría" aparece veintitrés veces a lo largo del texto, y en la mayoría de los casos corresponde a clasificaciones formuladas por el propio Moreno o por otros autores citados. Siguiendo la clasificación sugerida por Minayo, se trata sobre todo de categorías operacionales, como cuando Moreno propone la distinción entre *prevención, diagnóstico, tratamiento* y *rehabilitación*, las cuatro diferentes modalidades del psicodrama terapéutico (pp. 189, 309), según las finalidades concretas de sus respectivas aplicaciones. También hay, por un lado, el ejemplo de la clasificación "contemporánea" propuesta por el estadunidense Paul E. Johnson para las teorías psicológicas (conflictiva, colectiva, personalística, y personal), categoría eminentemente analítica (p. 12). Por otro, está el caso del propio Moreno, que clasifica *a posteriori* en su texto autobiográfico, como categoría empírica, sus lecturas "extensivas y febriles" del período adolescente, como "textos religiosos, filosóficos y literarios".

Tampoco hay que dejar de considerar el caso de la subcategoría operativa que he logrado proponer como parte de mi respuesta a la *Cuestión 2*, relacionada con "los aspectos terapéuticos y pedagógicos del psicodrama como partes esenciales e inseparables" (p. 232). Es cuando, específicamente en el marco de la tercera rama propuesta por Moreno, en su diagrama de las clasificaciones psicodramáticas, sugiero la siguiente subcategoría triple:

> Tratándose de promover la enseñanza y el aprendizaje con fines de desarrollo, el psicodrama a ser practicado será el educativo, que podrá ser definido a su vez como didáctico, pedagógico o didáctico-pedagógico, según el énfasis sea dado en el enseñar (o sea, con foco en el docente), en el aprender (con foco en el estudiante), o en ambos" (p. 233).

***

Atención especial merece el tema de los criterios de selección de la llamada muestra y del modo como habré determinado el tamaño muestral. Aunque no haya incluido en esta investigación ningún grupo social que pudiera caracterizar formalmente su dimensión empírica, es cierto que tuve que tomar decisiones concretas en cuanto al uso de parte del considerable acervo escrito y audiovisual acumulado durante el proceso. Eso incluyó la ya mencionada "documentación fotográfica de 53 672 imágenes, de las cuales 43 983 están en Harvard" (p. 6), además de la

prolífica producción literaria de Moreno, con sus "más de trecientos libros y artículos producidos, solo o con otros" (p. 208).

Dadas las restricciones del espacio final reservado a la tesis, había evidentemente que definir criterios básicos para los documentos por retener. En primer lugar, fueron utilizadas las fuentes primarias inéditas producidas por Moreno, sobre todo su autobiografía, que solo fue encontrada – intrigantemente, sea dicho de paso – después de un período superior a tres años de búsqueda entre Estados Unidos (Boston y Northampton, Massachusetts, y Washington D. C.) y Canadá (Yamachiche, Quebec). De hecho, como fuente secundaria principal habían sido utilizados los libros biográficos escritos por el psicólogo canadiense René Marineau (p. 243), que, como referencia del original autobiográfico de Moreno, remitía sistemáticamente a los lectores a la biblioteca de Harvard, donde sin embargo el documento nunca fue localizado.

Fueron consultados, por otro lado, cientos de recortes de periódicos europeos como americanos, además de los principales autores que habían publicado textos históricos considerados fundamentales para la comprensión de los períodos vividos por el protagonista Moreno, tomándose por base, entre otras fuentes, la enciclopedia *Britannica*. Dada la importancia de autores como Freud y Piaget, fueron consultados tanto las diferentes versiones de sus obras completas en castellano como sus trabajos en alemán y en francés, respectivamente. Trato parecido ha sido dado a autores como Freire, a través de sus principales obras en el original portugués, pero también en inglés y en castellano.

La elección de los textos siguió por supuesto la lógica de búsqueda de respuestas para las cuestiones principales formuladas en el plan, teniendo en cuenta la obvia margen de subjetividad característica de las investigaciones tanto cualitativas como cuantitativas. Lo que es cierto es que, de todos los miles de documentos consultados, una cantidad mínima – alrededor del uno por ciento, a lo mejor – habrá sido aprovechada.

No menos importantes, ya mencionados en la introducción de la tesis, habrán sido las entrevistas y los contactos informales (en directo o por escrito) mantenidos, a lo largo de la investigación, con fuentes vivas y fundamentales en la historia del psicodrama, como fueron los casos de la señora Zerka Toeman Moreno, socia y viuda del creador del método, y de su hijo en común, Jonathan David Moreno.

***

Cabe finalmente aclarar también, como recomendado en uno de los dictámenes, la cuestión del modo de validación de los datos. De hecho, parte del anexo 3 de esta tesis ya había sido dedicada justamente a la validez del método psicodramático (pp. 291-295), presentando toda una serie de estudios que empezaron a ser realizados a partir de los años 1950. El propio Moreno había expresado su posición sobre el tema (1968), después de describir sintéticamente las dos opiniones que circulaban al respecto. Según la primera, que llamó "validación 'existencial'", "las medidas de fiabilidad y validez no parecen ser especialmente apropiadas para el psicodrama", considerando que "si cada persona actúa su vida honestamente, los datos son perfectamente fiables y válidos". Ya la segunda, llamada "validación 'científica'", sostenía que "los métodos actuales de medición de validez sí pueden aplicarse". Como se sabe, la opinión final del creador del psicodrama fue la de que "los dos métodos de validación pueden ser combinados" (p. 3).

Teniendo en cuenta, sin embargo, que ya no se trata del psicodrama como método sino de la validación de esta tesis como investigación doctoral, parece claro que los criterios propuestos

por Minayo ameritarían aplicarse. En cuanto a la coherencia y a la consistencia de los datos presentados y de los análisis realizados a partir de ellos, traté de someterlos continuamente a un proceso de revision tanto crítica como autocrítica. Cada uno de los capítulos y anexos fue objeto de redacción en un número mínimo de tres hasta siete borradores, además de lecturas y relecturas en presencia de la directora, comentarios suyos y reescritura de las partes necesitando reparos y precisiones.

Por otro lado, la autenticidad de todos los documentos citados fue meticulosamente confirmada, evitándose por ejemplo cualquier referencia enciclopédica a fuentes que pudiesen suscitar controversias, como sería el caso de una conocida enciclopedia disponible en internet, con lo que preferí limitarme a la tradicional *Britannica*. Dados los diversos detalles bibliográficos aportados a lo largo del texto y, al final, en las "Referencias" documentales, cada información puede ser verificada y confirmada por cualquier persona, dentro de las condiciones establecidas evidentemente por las diferentes bibliotecas y centros de estudios visitados.

Especial referencia merece el trabajo de validación del texto autobiográfico de Moreno, que durante tres años había sido buscado sin éxito, hasta que dos diferentes versiones fueron finalmente encontradas y comparadas palabra por palabra, permitiendo el análisis cuantitativo ya referido y demostrado en anexo correspondiente. Sea dicho de paso, cualquier verificación sobre tales documentos puede ser efectuada a partir de una simple solicitud de acceso a mis archivos personales, considerando tratarse de material de carácter confidencial y sujeto a derechos autorales.

En cuanto al criterio de originalidad, no cabe duda, por ejemplo, que el capítulo dedicado al "psicodrama antes de Moreno", o sea, a las contribuciones del alemán Richard von Meerheimb anteriores al nacimiento de Jacob Levy, aporta informaciones y análisis inéditos sobre el fenómeno. Las decenas de fragmentos inéditos de documentos escritos por el propio Moreno y los análisis correspondientes presentados constituyen igualmente evidencias de originalidad. Vale retomar aquí, sin embargo, el comentario que hice ya en el plan de 2013, o sea, que pretendía dar un sentido diferente a lo que se espera de una tesis original, acercándome más de lo que – según comenta el metodólogo Sergio Pérez Álvarez –, el también profesor argentino de filosofía Armando Asti Vera recomendaba en su *Metodología de la Investigación*, al preferir "la consideración del concepto de 'originalidad' como retorno al origen, a la esencia y a la verdad, y no como algo novedoso o que está de moda" (Álvarez, 1980, p. 89).

Con respecto a lo que Minayo llama *objetivación*, traté de construir una tesis que aportara a la vez elementos inéditos sobre el origen y el desarrollo conceptual del método psicodramático y al mismo tiempo un conjunto de contribuciones extraídas de mi experiencia personal y profesional, que me permitieron reunir los aportes de Moreno y los de Freire, en un esfuerzo comparativo de similitudes y diferencias recíprocas. Si, como considera Minayo, "la objetivación es el resultado de la interacción entre teoría, método y creatividad del investigador frente al objeto" – en este caso, el psicodrama –, y que "ese conjunto de movimientos se une en la calidad del producto final", lo que se espera es que "el resultado de la investigación refleje la comprensión más cabal posible de la realidad y una interpretación 'pensada', contextualizada y compleja" (Minayo, 2013, p. 312).

En este sentido, todos los esfuerzos han sido realizados para que el producto de esta investigación lograra alcanzar lo mejor posible los objetivos inicialmente trazados, y mi percepción final es altamente positiva. Sin embargo, la validez de esta apreciación tiene límites que no necesitan ningún concepto psicológico más sofisticado, sino un sentido común tan

antiguo como el de los pensadores romanos: *Nemo iudex in causa sua* [ningún juez lo es de su propia causa].

***

Aunque las referencias de la metodóloga brasileña al filósofo austro-británico se hayan restringido a los aportes epistemológicos de Popper en el ámbito de la validación, lo que me llama la atención no es tanto que él haya erigido "la *intersubjetividad* como procedimiento fundamental de crítica al juzgamiento científico" (Minayo, 2013, p. 308) [cursivas en el original]. Lo que más me sorprende es la contribución del antiguo estudiante de matemáticas, física y psicología en la universidad de Viena, sobre todo a través de su interacción dialógica con el neurofisiólogo australiano John C. Eccles (Nobel de fisiología/medicina en 1963), de la cual resultó el libro conjunto *The Self and Its Brain – an Argument for Interactionism* [El yo y su cerebro – un argumento para el interaccionismo].

Tratando de discutir la problemática de las relaciones entre mente y cuerpo, Popper vuelve a la historia de la filosofía para criticar a los que sostienen que los griegos, por ejemplo, "estaban conscientes de un problema alma-cuerpo, pero no de un problema mente-cuerpo". Al contrario, sostiene, "en la filosofía griega, el alma jugaba un rol muy parecido al de la mente en la filosofía postcartesiana. Era una entidad, una sustancia, que resume la experiencia consciente del yo." Informa también sobre la existencia, ya en el siglo V, del pitagorismo, "una doctrina de la incorporeidad del alma", y sobre el hecho de que varios conceptos "como *nous* y *psyche*" en varios autores a veces correspondan "muy de cerca al concepto moderno de mente". Además, hace recordar Popper, "el concepto inglés 'mind' [mente] tiene que ser a menudo traducido al alemán como *'Seele'*, que es también la traducción de 'soul' [alma]; un síntoma del hecho de que 'mente' y 'alma' no son tan diferentes" (1981, p. 159) [cursivas en el original].

A propósito, lo que sigue como comentario suyo es seguramente un guiño a los que, dentro y fuera de la psicología, insisten en discusiones más que todo terminológicas: "Aunque el uso de ciertos términos puede ser a menudo indicativo de las teorías sostenidas, y de visiones dadas por sentado, esto no siempre es así", argumenta, completando: "teorías que son muy similares o incluso idénticas se formulan a veces en terminologías muy diversas" (p. 159).

A pesar de confesar haber "abandonado la psicología porque estaba insatisfecho con sus métodos y sus resultados", Popper no deja de hacer propuestas que pueden ser particularmente interesantes para esta área del conocimiento. Es cuando, por ejemplo, al hablar de "los estados físicos y de los estados mentales", él sugiere que

> los problemas con los que nos ocupamos pueden hacerse mucho más claros si introducimos una división *tripartita*. Primero, está el mundo físico – el universo de las entidades físicas (…); voy a llamar esto "Mundo 1". En segundo lugar, está el mundo de los estados mentales, incluidos los estados de conciencia y las disposiciones psicológicas y estados inconscientes; esto voy a llamar "Mundo 2". Pero también hay un *tercer* mundo de este tipo, el mundo de los contenidos del pensamiento, y, de hecho, de los productos de la mente humana; esto voy a llamar "Mundo 3" (1981, p. 38) [cursivas en el original].

Como ejemplos concretos de este "Mundo 3", él afirma que se trata de productos de la mente humana como "historias, mitos explicativos, herramientas, teorías científicas (verdaderas o falsas), problemas científicos, instituciones sociales y obras de arte". Además, agrega Popper, tales objetos del Mundo 3 "son de nuestra propia fabricación, aunque no siempre sean el resultado de la producción planificada por hombres individuales" (p. 38).

Es cierto que en ningún momento hace Popper mención a las creaciones de Moreno, pero sus observaciones hacen pensar inmediatamente, por ejemplo, en lo que Moreno definía como "realidad suplementaria", concepto por él desarrollado, y que, en una de mis conclusiones, defino como "un proceso imaginativo que constituye la base misma del fenómeno psicológico de 'la psique en acción' (Moreno, 1961b, p. 35), es decir, de un 'psicodrama' en su significado primario" (conclusión 2, p. 228).

Entre las similitudes que más impactan al compararse las ideas de Popper y la filosofía de Moreno subyacente a su método psicodramático, sin embargo, encuéntrase por un lado la idea de "sistema abierto", que el filósofo austro-británico presenta al describir la interacción de los "Mundos 1, 2 y 3":

> Sea o no la biología reducible a la física, parece que todas las leyes físicas o químicas son vinculantes para los seres vivos – plantas y animales, e incluso virus. Los seres vivos son cuerpos materiales. Como todos los cuerpos materiales, son procesos; y como algunos otros cuerpos materiales (nubes, por ejemplo) son sistemas abiertos de moléculas; sistemas que intercambian algunas de sus partes constituyentes con su entorno (p. 36).

Es patente, por otro lado, la coincidencia entre la cosmovisión moreniana – base de toda su creación, y sobre todo de su método psicodramático – y la de Karl Raimund Popper, ilustrada en su discusión sobre el reduccionismo y centrada en uno de los más antiguos "dogmas filosóficos", que "se resume en el dicho (de Eclesiastés): 'No hay cosa nueva bajo el sol'" (p. 14):

> En contra de todos estos puntos de vista, sugiero que el universo, o su evolución, es creativo, y que la evolución de los animales sensibles con experiencia consciente ha traído algo nuevo. Estas experiencias fueron primero de una naturaleza más rudimentaria y más tarde de un tipo superior; y al final surgió ese tipo de conciencia de sí mismo y ese tipo de creatividad que, sugiero, encontramos en el hombre.
>
> Con la aparición del hombre, creo que la creatividad del universo se ha vuelto obvia. Pues el hombre ha creado un nuevo mundo objetivo, el mundo de los productos de la mente humana; un mundo de mitos, de cuentos de hadas y teorías científicas, de poesía, arte y música (p. 15).

En última instancia, es también como parte de ese proceso creativo que habrá de situarse el trabajo investigativo del cual resultó esta tesis. O sea, como sugiere Minayo, "una actividad de aproximación sucesiva de la realidad que nunca se agota" y que, por eso, efectivamente, "tiene la característica de lo acabado provisorio y de lo inacabado permanente" (p. 39).

Anexo a la Adenda

Autobiography of a Genius x The Autobiography of J. L. Moreno, M. D. (documento de la Fundación Zerka T. Moreno x el de la *American Society of Group Psychotherapy and Psychodrama - ASGPP)*

Datos cuantitativos parciales

Capítulo	***Total de líneas***		***Líneas inéditas***	
	n.	***%***	***n.***	***%***
Introduction	243	2.41	243	100
1 – Early Years	1.092	10.83	491	44,96
2 – Invitation to an Encounter (A New Prophet)	874	8.67	419	47,94
3 – Chaim Kellmer and the Religion of the Encounter	339	3.36	142	41,88
4 – Activism and Speculation – Nazism, Communism, and Existentialism	542	5.37	211	38,93
5 – Medical School and World War I	896	8.88	424	47,32
6 – Post-war Vienna: *Daimon* and the Stegreiftheater	1.165	11.55	664	56,99
7 – Vöslau[1]	1.550	15.37	1.101	71,03
8 – A Prophet Dreams	1.198	11.88	627	52,33
9 – My Search for a New Muse[2]	438	4.34	238	54,33
10 – Zerka	893	8.85	451	50,50
11[3] – Two partners in travel	639	6.33	444	69.48
12[4] – 1952-1973				
Epilogue[5]	211	2.09	211	100
Total	9.441	100	5.666	59,66

SG/10 septiembre 2017.

[1] Faltan 2 páginas.
[2] Falta 1 página.
[3] Falta todo el capítulo (cálculo hecho a partir de los originales de 1985).
[4] Falta todo el capítulo.
[5] Autoría dudosa.

Fe de erratas

Tesis doctoral:

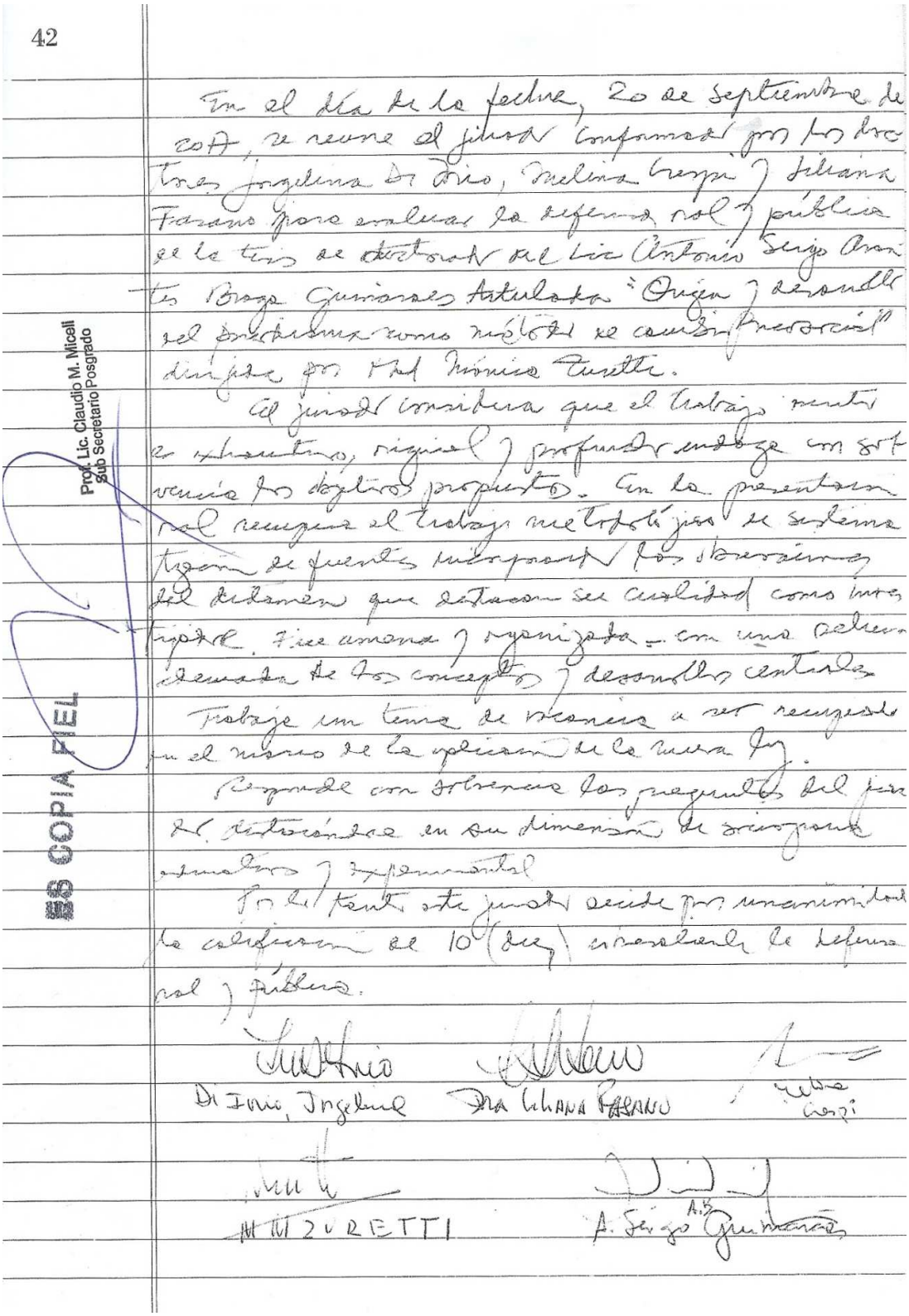
"Origen y desarrollo del psicodrama como método de cambio psicosocial"

Pág/línea	Error/Adenda	Corrección
3/33	(Adenda)	Adenda – La investigación cualitativa y "lo acabado provisorio" – p. 316
5/6	Él propio Moreno	El propio Moreno
47/40	Maderthaner y Musner	Wolfgang Maderthaner y Lutz Musner
56/25	orígenes jasídicas	orígenes jasídicos
69/37	Bettelheim, 1985	Bettelheim, 1986
104/35	siglo XXIII	siglo XVIII
113/4,7	Scheifelle	Scheiffele
136/26,30	Scheifelle	Scheiffele
144/45	(Benito, 1998)	(Benedict, 1998)
210/37	Documenta Catolica	Documenta Catholica
236/15	(Adenda)	Álvarez, S. P. (1980). *Metodología para la elaboración de monografías y tesis*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires/Centro Editor Argentino.
236/31	(omisión)	Araújo, A. M. (comp.), Gaulejac, V. et alii. (2011). *Sociología clínica – una epistemología para la acción.* Montevideo: Editorial Psicolibros.
236/44	(omisión)	Beaud, M. (2006). *L'art de la thèse* [El arte de la tesis]. Paris: La Découverte.
236/54	(omisión)	Berlyne, D. E. (1960). *Conflict, Arousal and Curiosity* [Conflicto, activación y curiosidad]. New York: McGraw-Hill.
236/58	(omisión)	Bettelheim, B. (1986). "La Vienne de Freud" [La Viena de Freud]. En: Clair, J. (dir.) (1986). *Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse Joyeuse* [Viena 1880-1938 – el apocalipsis alegre]. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou.
238/22	(Adenda)	Dreher, A. U. (2000). Foundations for conceptual Research in Psychoanalysis. London: Karnac.
240/35	(omisión)	Génesis/B-RE-SHI-TH (1973). En: *Los cinco libros de Mo-Shé – TO-RA*. Buenos Aires: Ediciones Sigal.
240/50	(Adenda)	Guimarães, S. (1913). *Origen y desarrollo del psicodrama como método de cambio psicosocial – plan de tesis de doctorado*. Buenos Aires: Facultad de Psicología/UBA.
241/11	(omisión)	Hernández Sampieri, R., Collado, C. F. y Lucio, P. B. (2010). *Metodología de la investigación.* México: McGraw-Hill.
241/31	Jacob, A.	Jacob, S.
241/33	(omisión)	James, W. (1905). *The Principles of Psychology* [Los principios de la psicología]. 2 vols. New York: Henry Holt and Company.

241/54	(omisión)	Kashdan, T. (2010). *Curious? Discover the Missing Ingredient of a Fulfilling Life* [¿Curioso? Descubre el ingrediente que falta para una vida plena]. New York: Harper Collins.
242/42	(omisión)	Leslie, I. (2014). *Curious – The Desire to Know and Why Your Futur Depends on It* [Curioso – El deseo de conocer y por qué su futuro depende de ello]. New York: Basic Books.
243/14	(omisión)	Manguel, A. (2013). *Curiosity* [Curiosidad]. New Haven: Yale University Press.
243/33	(Adenda)	Minayo, M. C. S. (1997). *El desafío del conocimiento; investigación cualitativa en salud*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
243/34	(Adenda)	Minayo, M. C. S. (2013). *La artesanía de la investigación cualitativa.* Buenos Aires: Lugar Editorial.
248/13	(Adenda)	Popper, K. R. & Eccles, J. C. (1981). *The Self and Its Brain – An Argument for Interactionism* [El yo y su cerebro – un argumento para el interaccionismo]. Berlín: Springer International.
248/23	(omisión)	Queyrat, F. (1911). *La curiosité – étude de psychologie appliquée* [La curiosidad – estudio de psicología aplicada]. Paris: Félix Alcan.
249/35	(omisión)	Soriano, R. (2008). *Cómo se escribe una tesis – guía práctica para estudiantes e investigadores.*
250/25	(Adenda)	Vera, A. A. (1973). *Metodología de la investigación.* Buenos Aires: Kapelusz.
285/40	qu,e	que,
310/40	(Nobel prize.org 2016)	(Nobel prize.org 1936).

Acta oficial de la defensa pública y evaluación final del Jurado

(20 de septiembre de 2017)



42

En el día de la fecha, 20 de septiembre de 2017, se reune el jurado conformado por los doctores Jorgelina Di Iorio, Melina Crespi y Liliana Fasano para evaluar la defensa oral y pública de la tesis de doctorado del Lic. Antonio Sergio Arantes Braga Guimaraes Artulada "Origen y desarrollo del psicodrama como método de cambio psicosocial" dirigida por Mad Mónica Zuretti.

El jurado considera que el trabajo escrito es exhaustivo, original y profundo indaga con solvencia los objetivos propuestos. En la presentación oral recupera el trabajo metodológico de sistematización de fuentes incorporando las observaciones del dictamen que destacan su cualidad como investigador. Fue amena y organizada con una relación adecuada de los conceptos y desarrollos centrales.

Trabaja un tema de vacancia a ser recuperado en el marco de la aplicación de la nueva ley.

Responde con solvencia las preguntas del jurado destacándose en su dimensión de sociograma educativo y experimental.

Por lo tanto este jurado decide por unanimidad la calificación de 10 (diez) sobresaliente la defensa oral y pública.

Di Iorio, Jorgelina — Dra Liliana Fasano — Melina Crespi

M M ZURETTI — A. Sergio Guimaraes

Prof. Lic. Claudio M. Micell
Sub Secretario Posgrado

ES COPIA FIEL

"…este jurado decide por unanimidad la calificación de 10 (diez) sobresaliente…"