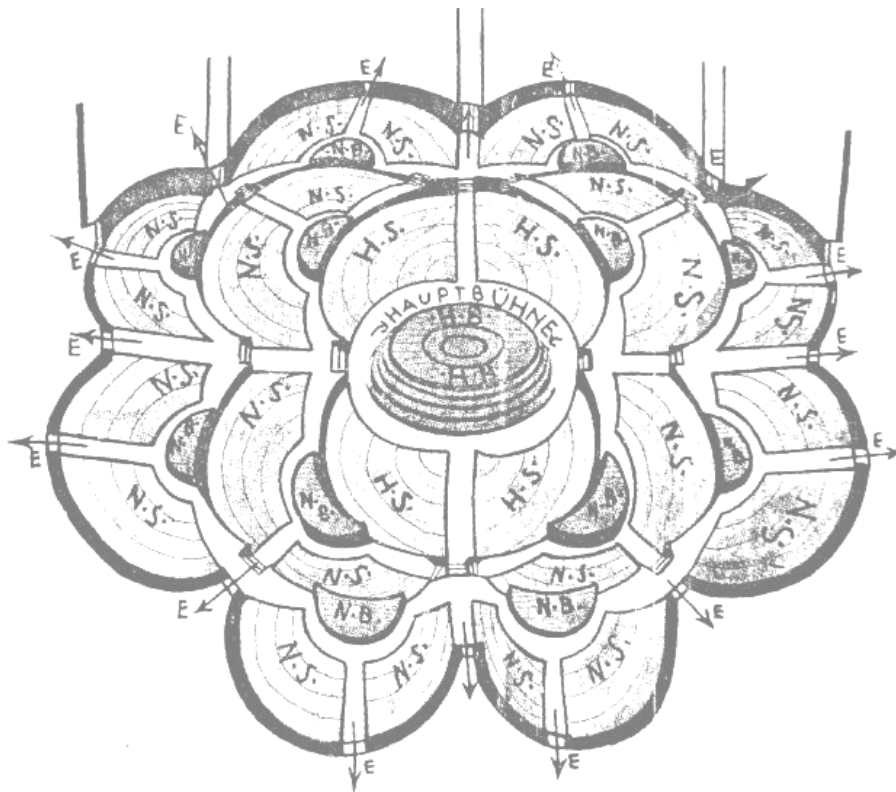


**Universidad de Buenos Aires
(U.B.A.)**

Facultad de Psicología

**Utilización del espacio en el escenario de psicodrama
en Argentina**



Tesis de Doctorado
Presentada en Noviembre de 2017
por Débora Estela Moghilevsky de Penna
Doctoranda

Prof. María Mónica Zuretti
Directora de Tesis

Prof. Dra. Isabel María Mikulic
Consejera de Estudios

Agradecimientos

Agradezco a mi maestra, la Dra. Mónica Zuretti, por haber aceptado ser mi Directora de Tesis, pero además y especialmente, por haberme acompañado a lo largo de 32 años en el trayecto de mi vida.

También quiero agradecer a mi Directora de Estudios, la Dra. Isabel María Mikulic por haber confiado y haberme brindado la oportunidad de llevar adelante este largo proceso.

Quiero agradecer el asesoramiento metodológico recibido por la Dra. Adela Duarte y la Lic. Cecilia Ros.

No puedo dejar de nombrar al Dr. Sérgio Guimaraes, por el valioso material bibliográfico y asesoramiento teórico que me ha aportado.

Quiero destacar la generosidad con que he sido recibida por los notables psicodramatistas argentinos que hicieron posible esta tesis.

Quiero también agradecer a mi familia comenzando por mis hijos y nietos quienes me dieron todo su apoyo y su amor a lo largo de esta travesía. Pero mi agradecimiento va dirigido especialmente a mi esposo, Alberto Penna, quién no solo me acompañó en todo este trayecto con su apoyo y su afecto sino que me aportó todo su conocimiento como escritor.

Y para finalizar quiero agradecer a dos personas que no están ya con nosotros, pero que están en el corazón de esta tesis, Zerka Moreno, maestra de mis maestros, también mi maestra, y Rina Macaggi de Santoianni, mi abuela.

Resumen

Dada la importancia del escenario como instrumento del modelo psicodramático, y teniendo en cuenta que sin embargo es escasa la información que se obtiene en lo que respecta a su uso, este trabajo tiene por objetivo dar cuenta, a través de un estudio exploratorio y descriptivo/correlacional, del modo particular en que fue definido y utilizado este espacio en el ejercicio del psicodrama argentino. Se realizaron entonces entrevistas semi-estructuradas a veinte psicodramatistas argentinos representantes de tres generaciones de desarrollo histórico. Planteadas las hipótesis, fue posible definir, a través de un minucioso análisis de contenido, la relevancia de este estudio a partir de corroborar que las concepciones de espacio de los entrevistados influyeron decisivamente en el proceso histórico de desarrollo y diferenciación de las diversas líneas terapéuticas. Sin embargo, no se verificó que la línea psicodramática a la que adhiere el profesional determine necesariamente el modo particular en que concibe y utiliza el espacio del escenario. Sí se comprobó en cambio que el escenario se considera un instrumento que favorece tanto la indagación de aspectos psicológicos como la acción terapéutica misma, lo que significa un aporte a la psicología en general, factible de ser ampliado con nuevos aportes, incluso de otras ciencias.

Abstract

Due the importance of the Stage as an instrument of the psychodramatic method, and considering that the information obtained with respect to its use is limited, this work has the objective to account for an exploratory and descriptive/correlational study focused on the particular way that this space, the Psychodramatic Stage, was defined and used in the Argentine psychodrama practice. Twenty semi structured interviews with Argentine psychodramatists representing three generations of historical development were done. Given the hypotheses it was possible to define, through a thorough content analysis the relevance of this study. This showed clearly that the conceptions about space by the interviewed professionals influenced decisively the historical process of the development and differentiation of the diverse therapeutic lines. However, it was not confirmed that the psychodramatic line to which the professional belonged, determine necessarily the particular way in which he or she conceives and uses the space. It was found instead that the stage is considered an instrument that favors both the investigation of psychological aspects and the therapeutic action itself. This means that a contribution to psychology in general has occurred and probably will continue to be expanded with new contributions, even from other sciences.

Índice¹

	Agradecimientos	2
	Resumen/Abstract	3
1.	Introducción	8
2.	Marco teórico y antecedentes	11
2.1	Psicodrama. Su raíz histórica	11
2.1.1.	Acerca del origen de la psicoterapia de grupo	11
2.1.2	La psicoterapia de grupo en Francia	15
2.1.3.	La psicoterapia de grupo en Argentina	18
2.1.4.	El psicodrama en Argentina	20
2.1.5.	Su vinculación con el teatro	23
2.1.5.1.	El escenario de psicodrama. Su arquitectura	32
2.2	La noción de espacio	46
2.2.1.	La noción de espacio en la filosofía	46
2.2.2.	La noción de espacio en la Psicología	54
2.2.3.	La noción de espacio en psicodrama	61
2.2.3.1.	Espacio en la obra de Jacobo Levy Moreno	61
2.2.3.2.	La concepción de espacio y su utilización en el escenario de psicodrama desde diferentes perspectivas y marcos teóricos	76
3.	Camino metodológico	95
3.1.	El problema	95
3.1.1.	Problema General	97
3.1.2.	Problemas particulares	97
3.1.3.	Objetivos	97
3.1.4.	Objetivo general	97
3.1.5.	Objetivos específicos	97
3.1.6.	Hipótesis	97
3.2.	Tipo de estudio	98
3.2.1.	Población de estudio	98
3.2.2.	Muestreo.	99

¹ Citas y notas de acuerdo a normas internacionales APA (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association* (tercera edición traducida de la sexta en inglés). México: Manual Moderno.

3.2.3.	Instrumentos	101
3.2.4.	Análisis de contenido	101
4.	Análisis de la información	102
4.1.	La concepción de espacio en el proceso de desarrollo del psicodrama argentino	102
4.1.1.	Análisis de las corrientes internas teórico/prácticas de desarrollo del proceso histórico representadas en la muestra	102
4.1.2.	Concepción de espacio. Corrientes teóricas de influencia	111
4.1.2.1.	Corrientes teóricas de influencia externa. Análisis del primer grupo de la muestra que representa a la primera generación de psicodramatistas	112
4.1.2.2.	Líneas internas teórico/prácticas de desarrollo. Análisis del segundo, tercer y cuarto grupo de la muestra que representan a la segunda y tercera generación de psicodramatistas	119
4.1.2.2.1.	Análisis del segundo grupo de la muestra que representa a la segunda generación. Psicodrama moreniano (primera línea interna teórico/práctica de desarrollo)	119
4.1.2.2.2.	Análisis del tercer grupo y cuarto grupo de la muestra que representa a la tercera generación de psicodramatistas. Psicodrama junguiano (segunda línea interna teórico/práctica de desarrollo). Psicodrama psicoanalítico (tercera línea interna teórico/práctica de desarrollo)	124
4.1.3.	Líneas teórico/prácticas internas de desarrollo. Similitudes y diferencias	160
4.2.	Concepción y caracterización del escenario de psicodrama en el proceso de desarrollo del psicodrama argentino	160
4.2.1	Concepción de escenario	160
4.2.2.	El escenario en el proceso psicodramático	172
4.2.3.	Funciones del escenario	180
5.	Conclusiones	196
6.	Futuros desarrollos	202
7.	Referencias	203
	Anexos	
Anexo 1.	Formulario de “Consentimiento informado”	217
Anexo 2.	Cuestionario guía	218
Anexo 3.	Cuadro de coherencia de dimensiones a partir de los objetivos	221

Anexo 4.	Cuadro de coherencia de dimensiones y Categorías	222
Anexo 5.	Cuadro de coherencia de categorías y sub-categorías	223
Anexo 6.	Formación profesional (académica y no académica) Cuadro comparativo	226
Anexo 7.	Formación como psicodramatista	228
Anexo 8.	Desarrollo como psicodramatista (desarrollo docente, desarrollo personal y aporte como psicodramatista)	231
Anexo 9.	Marcos teórico (referente teórico, línea psicodramática en la que se inscribe y bibliografía sugerida)	240
Anexo 10.	Clasificación y caracterización de las diferentes concepciones de espacio	247
Anexo 11.	Caracterización del escenario.	256
Anexo 12.	Uso psicodramático del espacio	263
Anexo 13.	Funciones del escenario	276

Índice de figuras

Figura 1.	El Teatro: una creación ateniense.	31
Figura 2.	Teatro Isabelino	32
Figura 3.	Rudolf Hönigsfeld, <i>Theater ohne Zuschauer</i> , 1923	34
Figura 4.	Das Stegreiftheater (Moreno, 1924)	35/36
Figura 5.	Rudolf Hönigsfeld, <i>Theater ohne Zuschauer</i> , 1923	39
Figura 6.	Friedrich Kiesler, <i>Catálogo de la International Ausstellung Neuer Theatertechnik</i>	40
Figura 7.	Friedrich Kiesler, <i>Raumbühne</i> , 1924	41
Figura 8.	Beacon Model	43
Figura 9.	Beacon Model. Auditorio del teatro terapéutico	43
Figura 10.	Washington Model, St. Elizabeths Hospital, 1940	44
Figura 11.	New York Model, 1942	45
Figura 12.	Max Pulver. Esquema de la cruz	57
Figura 13.	Kock. Esquema de la rosa de los vientos	58
Figura 14.	Moreno, J.L. Diagrama de posición.	76
Figura 15.	Caldeamiento en espiral. Imagen explicativa.	79
Figura 16.	Prototipo de caldeamiento en espiral (Ejemplo)	79
Figura 17.	Espirale psicodramático para el caldeamiento	80
Figura 18.	Esquema de proyección de Grühwald simplificado por Karl Koch	85

Figura 19.	Gráfico de esquema lineales y de superficie	86
Figura 20.	Esquema de desplazamiento de integración	87
Figura 21.	Esquema de desplazamientos defensivos	88
Figura 22.	Esquema de una sesión de pareja donde dramatizaron el presente, pasado y futuro	89
Figura 23.	Zonas del escenario donde se pueden tipificar conductas	90
Figura 24.	Muestra de la investigación	100
Figura 25.	Características básicas de la muestra a partir de los datos aportados por los entrevistados	103
Figura 26.	Dimensiones de la creación	117
Figura 27.	Corrientes de influencia externa con respecto a la idea de espacio	119
Figura 28.	Contextos	123
Figura 29.	Líneas teórico/prácticas de desarrollo a partir de la concepción de espacio	159
Figura 30.	Cuadro comparativo entre línea teórico/interna de desarrollo interno con respecto a la concepción de espacio y la línea psicodramática en que se inscribe	171

1. Introducción

Yo dije: que exista el espacio.
Y he aquí que el espacio existió.

Yo dije: que exista la distancia,
el comienzo del movimiento,
y cada ser empezó a moverse.

Yo dije: que exista la forma,
la cesación del movimiento,
y cada ser empezó a formarse.

El espacio fue proyectado hacia la distancia.
Desde la nada,
el universo se expandió hasta la infinitud.

Las palabras del padre
(Moreno, 1976, p. 67)

Y es en el marco de esta infinitud que con este trabajo propongo detener el tiempo por un instante, intentando dar cuenta del resultado de la co-creación de los psicodramatistas argentinos, quienes a través de sus generosos aportes describen y definen “el escenario de psicodrama”, síntesis de una construcción donde interactúan diferentes corrientes terapéuticas, para hablarnos de lo que a principios del siglo pasado fue una novedad de la mano de su creador, Jacobo Levy Moreno, y hoy, un siglo más tarde, una construcción teórico/práctica colectiva producto del desarrollo del psicodrama en Argentina.

Movilizado por la idea de que, tanto como parte del proceso terapéutico como de modo semántico y psicológico, el espacio había sido casi enteramente negado en todas las psicoterapias y como consecuencia no se le brindaba al paciente de su época un ámbito para que pudiera experimentar sus traumas (Moreno, 1975, p.13) y dado que para él era fundamental captar la realidad humana tal como es, en el “aquí” (*locus*) y “ahora” (momento) de su “entorno” (*matriz*), Jacobo Levy Moreno introdujo a través del teatro de la espontaneidad primero y del psicodrama luego (Garrido Martín, 1978, p.84), la idea de *psicoterapia del espacio*. De este modo le brindó al paciente la posibilidad de ingresar al *espacio terapéutico* (Moreno, 1975, pp.13-14), el “escenario de psicodrama”, considerado por Moreno como el *primer instrumento del psicodrama*. (Moreno, 1972, p.75).

Para poder comprender por qué el *escenario* es entendido por Moreno como el *primer instrumento* del psicodrama, se planteó como objetivo general de este trabajo el de dar cuenta de la dinámica espacial del escenario, o de su uso en otras palabras, a través del modo particular en que fue explorado, descrito y utilizado a lo largo de su desarrollo histórico en Argentina. Para ello se establecieron los siguientes objetivos específicos:

- Determinar la relevancia del estudio de la dinámica espacial y su utilización en el escenario de psicodrama dentro de su desarrollo histórico, en el contexto de los diversos marcos referenciales utilizados, identificando diferencias -si las hubiere- entre generaciones de psicodramatistas.

- Analizar las variaciones en las concepciones de la dinámica espacial y su utilización con relación a los tres principios básicos de construcción del escenario en el psicodrama.
- Explorar el lugar que ocupan las posiciones y desplazamientos en el escenario del terapeuta y los miembros del grupo en los roles de director, protagonista, yo auxiliar y audiencia en el proceso psicodramático.

Este estudio se caracterizó por ser de tipo exploratorio en un principio, adquiriendo la característica de descriptivo/correlacional en una segunda etapa (Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista, 1998, pp. 57-72).

La investigación se basó en tres proposiciones a las que se le ha otorgado el valor de hipótesis (Ynoub, 2012, p. 4):

- a) La concepción de espacio influyó en el desarrollo y diferenciación de las distintas corrientes que hacen al psicodrama argentino.
- b) La concepción de espacio del marco teórico de la línea psicodramática a la que adhirió cada psicodramatista, determina el modo particular en que concibe el escenario de psicodrama, y por lo tanto la forma en que lo utiliza.
- c) El escenario es entendido por los psicodramatistas como un instrumento que favorece tanto la indagación de aspectos psicológicos, como la acción terapéutica.

Este estudio cuenta con dos secciones en las que se desarrolla el correspondiente marco teórico:

- En la primera (2.1) se hace un recorrido a través de la historia del psicodrama y se describe su vínculo con lo teatral, tanto desde la perspectiva que hace a los orígenes del psicodrama, “el teatro espontáneo”, como a lo que refiere a su arquitectura como teatro terapéutico.
- En la segunda (2.2) comienza con la concepción de la idea de espacio desde una perspectiva filosófica y psicológica, y luego desarrolla esta idea a partir de la cábala como fuente de influencia de la concepción de espacio desarrollada por Jacobo Levy Moreno en su *filosofía del momento*. También se describen los fundamentos teóricos básicos del psicodrama como método terapéutico. Este apartado finaliza con el necesario estudio de arte que refiere a la utilización del espacio del escenario desarrollado por el colectivo psicodramático que posibilitó determinar el vacío teórico que dio lugar a la investigación.

La tesis cuenta con una tercera parte donde se desarrolló lo referente a los aspectos metodológicos que hacen a la investigación donde se describió el problema, los objetivos y se plantearon las hipótesis, se determinó el tipo de estudio y se caracterizó la muestra luego de haber definido el universo de estudio en el cual se aplicaron los instrumentos que se consideraron necesarios para llevar adelante, tanto el objetivo general como los específicos, y que posibilitaron recolectar los datos necesarios que dieron lugar al correspondiente análisis de contenido caracterizado al final de este capítulo.

En el cuarto capítulo se describe la concepción de espacio y la caracterización del escenario en el psicodrama argentino a partir de tres ejes de análisis:

- A) Posibles corrientes internas teórico/prácticas de desarrollo en el proceso histórico a partir de la formación y desarrollo de los entrevistados como psicodramatistas.
- b) Posibles líneas internas teórico/prácticas de desarrollo en el proceso histórico del psicodrama argentino a partir de la influencia en los entrevistados de fuentes teóricas externas con relación a la “concepción de espacio”.
- c) El escenario como instrumento en función del desarrollo histórico del psicodrama argentino.

Finalmente, previo a las correspondientes referencias, a los anexos y al índice de figuras, en los capítulos 5 y 6 este trabajo arriba a las respectivas conclusiones y se propone un modo de profundizar y ampliar esta propuesta.

2. Marco teórico y antecedentes

2.1. Psicodrama. Su raíz histórica

2.1.1. Acerca del origen de la psicoterapia de grupo

Para entender el origen del psicodrama resulta ineludible remontarse a una de sus raíces, la psicoterapia de grupo.

Se comenzará por intentar un sintético recorrido histórico en busca del origen de la psicoterapia de grupo.

Portuondo (1972, pp. 11-12) propone retrotraerse al período cuaternario, etapa en la que surge el lenguaje articulado, instrumento necesario para la comunicación entre los hombres e imprescindible para influir a los seres humanos necesitados de ayuda emocional. Plantea que es a partir de este hecho fundamental, que fue posible la organización de los primeros grupos con verdadera estructura social, las tribus y los clanes. “Las danzas rituales de los primitivos, ‘el consejo de los ancianos’ así como el consejo de guerra de las tribus indígenas son ejemplos de su conocimiento de las fuerzas que actúan en el grupo” (Moreno, 1966, p. 23).

Luego, el autor propone dar dos saltos históricos. En el primero ubica a Mesmer (siglo XVIII), quien realizaba reuniones de magnetismo colectivo en París donde utilizaba la hipnosis como una terapia sugestiva de grupo. Mesmer utilizó las fuerzas activas en el grupo sin explicarse claramente su carácter.

Solía tratar grupos enteros conjuntamente, haciendo que un paciente retuviera en sus manos las de otro paciente; Mesmer creía que la corriente que circulaba entre los miembros del grupo y a la que él llamaba magnetismo animal, proporcionaría nuevas fuerzas a cada individuo (Moreno, 1966, pp. 23-24).

En las sesiones de Mesmer el grupo era frecuentemente una parte natural del procedimiento. Pero los psicoanalistas empujaron al grupo fuera de la existencia terapéutica y tornaron a la terapia extremadamente individualista (...) Sin embargo, con el advenimiento del psicodrama el grupo regresó a la terapia y se está moviendo nuevamente hacia un lugar de honor (Moreno, 1950, p. 8 [Traducción del texto original]).

En el segundo salto histórico el autor toma en cuenta el trabajo que realizó Pratt en el año 1905 en Boston -U.S.A.-, donde reunió en grupos a sus enfermos tuberculosos para darles clases acerca de todo lo referente a la enfermedad que padecían.

Luego resalta entre muchos y variados trabajos los realizados por Howard y Lazell (1910) con esquizofrénicos, y el aporte de Adler en el año 1920 en su clínica de conducta de Viena.

El autor continúa su relato refiriendo que fue J. L. Moreno, quién desde 1913 organizó grupos de prostitutas en los suburbios de Viena, publicando en 1923 el libro “Teatro de la Espontaneidad” donde sienta las bases del psicodrama y la sociometría, siendo su obra fundamental sobre sociometría, psicoterapia de grupo y sociodrama, la publicada en 1953, “Who shall survive”.

También destaca a Simon (1867-1947) por su desarrollo en terapia ocupacional, a Green por su trabajo con grupos de tartamudos en 1920, a Schilder por haber utilizado por primera vez la técnica psicoanalítica aplicada al grupo, siendo las primeras publicaciones de éste del año 1936, pero que sin embargo no logró concebir al grupo como a un todo. Schilder considera a las psicoterapias individual y de grupo como complementarias y sugería la utilización de ambas (Portuondo, 1972, p. 20). También el autor toma en cuenta a Slavson por sus primeras experiencias con grupos en el año 1937.

La posición de Slavson representó un importante desarrollo para la teoría grupal y sus trabajos reflejan una apreciación del contexto grupal y la diversidad de relaciones dentro de éste como componente de procesos de cambio y la insistencia en las interpretaciones dirigidas a lo individual lo llevaron a conceptualizar al grupo como un sistema, y su propio potencial, para bien o prejuicio. Él describió los factores terapéuticos, pero consideró que éstos eran virtualmente idénticos que los encontrados para la terapia individual. Slavson hizo uso del contexto de grupo, considerando la principal influencia terapéutica como proveniente del líder (Alonso & Lorenzo, 2004, Desarrollo. El modelo psicodinámico, 2º párrafo).

Como se ve, la psicología grupal fue obra de varios investigadores. Se agrega Bion, discípulo de Rikman, a la lista de profesionales que hicieron al desarrollo de la psicoterapia de grupo.

Bion parte de la concepción aristotélica de que el hombre es un “animal político”, por lo que deduce que para su supervivencia es fundamental la vida en grupo. Pero a pesar de esto, los grupos siempre frustran las aspiraciones individuales de sus miembros, los cuales a su vez necesitan apoyo del grupo. Estos satisfacen unos deseos individuales y niegan otros, he aquí la tragedia humana (Portuondo 1972, pp. 35-36).

Bion considera al grupo como “el interjuego entre las necesidades individuales, la mentalidad de grupo y la cultura” (Bion, 2004, p. 55 [Traducción del texto original]).

Cuando se refiere a la “mentalidad del grupo”, la define como la expresión unánime de la voluntad grupal como resultante de la voluntad individual de cada miembro y considera que los distintos elementos que integran el grupo como totalidad producen lo que denomina “Cultura de grupo” (Portuondo, 1972, p. 36), que incluye la estructura que el grupo logra en cualquier momento dado, las ocupaciones que ejerce y la organización que adopta (Bion, 2004, p. 55).

Cuando refiere a la “terapia de grupo” lo hace de la siguiente manera:

El término “terapia de grupo” puede tener dos significados. Puede referirse al tratamiento de un número de individuos reunidos para realizar sesiones terapéuticas especiales, o a un esfuerzo planeado para descubrir las fuerzas que en un grupo llevan a una fácil actividad cooperativa.

La terapia de los individuos reunidos en un grupo es generalmente la explicación del trastorno neurótico-explicación que se da unida al apoyo y que a veces depende principalmente del efecto catártico de la confesión pública. La terapia de grupo depende de la adquisición del conocimiento y de la experiencia de los factores que condicionan un buen espíritu de grupo (Bion, 1980, p. 15).

No se puede olvidar la obra de Faulkes, quién junto a Anthony consideraron al grupo como un todo, no viendo en él a un nuevo organismo sino a un “todo social” que es más que la suma de las partes (Portuondo, 1972, p. 30).

Foulkes, como Bion, comenzó sus experiencias de grupo con soldados que padecían las denominadas “neurosis de guerra”. Es el iniciador de la corriente que más adelante se denominará *Grupo-Análisis*.

...La Psicoterapia de grupo no es una terapia superficial. Tiene un lugar definido junto al psicoanálisis, y no es de ninguna manera el “segundo mejor”. Por el otro

lado yo no iría tan lejos como para decir (como parece implícito en este texto) que el grupo-análisis puede remplazar al psicoanálisis como terapia (...) Yo diría que grupo-análisis como yo lo practico de ninguna manera contradice los principios psicoanalíticos, pero conserva todas las cualidades analíticas básicas. Simplemente añadió más dimensiones a la situación terapéutica (Faulkes, septiembre 1956, pp. 308-309 [Traducción del texto original]).

La obra clave para comprender los aportes de Foulkes es “Group Psychotherapy. The psychoanalytic Approach” (1957), en colaboración con Anthony.

Los rasgos más significativos de su modelo son los siguientes: 1) Siete u ocho miembros se reúnen durante hora y media y se sitúan en círculo junto al analista. 2) No se dan instrucciones ni programa, sino que las contribuciones surgen espontáneamente. 3) Todas las comunicaciones son tratadas como el equivalente en el grupo a la asociación libre del sujeto en el psicoanálisis individual. 4) La actitud del terapeuta es similar al tratamiento individual. 5) Se tienen en cuenta todas las comunicaciones y relaciones como parte de un campo total de interacción (Matriz grupal). 6) Todos los miembros del grupo toman parte *activa* en el proceso terapéutico total (Avila Espada & García de la Hoz, 1995, p. 14).

La clave Foulkiana es la *noción de situación* considerada como un acontecimiento total, cuyas partes suman algo menos que el todo y que se extiende, infinitamente, en todas las dimensiones. Es como una representación en miniatura del mundo. En la práctica psicoterapéutica se analiza en términos de estructura, proceso y contenido. *La estructura* está formada por las pautas de relación relativamente estables y continuas, forjadas a partir de los roles habituales desempeñados por los miembros. *El proceso* es el conjunto dinámico de la situación, es la función de la interacción de los miembros y de sus relaciones verbales y extraverbales. A través de la estructura y el proceso, se canaliza *el contenido* que posibilita el análisis de contenido (valores, ideas, sentimientos y sensaciones) y que se vincula claramente con la psicopatología. Estos tres aspectos de la situación son inseparables entre sí.

En general la psicoterapia de grupo de Foulkes parte de tres precondiciones: el apoyo en la comunicación verbal, que el miembro individual es el objetivo último del tratamiento y que el principal instrumento terapéutico es el grupo. También señala tres factores básicos para la transformación terapéutica: el uso de la *libre discusión flotante*, equivalente a la *asociación libre* del psicoanálisis clásico, que todo el material producido en el grupo y las acciones e interacciones de sus miembros sean *analizables* y que sea visto no sólo el contenido manifiesto, sino también el contenido *inconsciente*, de acuerdo con los principios básicos del psicoanálisis.

Foulkes reconoce expresamente la influencia ejercida en sus ideas por la escuela de la Gestalt (Goldstein), por la sociometría de Moreno, por los puntos de vista sociológicos de Mannheim y Elías y por la topología de Lewin (Avila Espada & García de la Hoz, 1995, pp. 14-15).

Se destacan otros autores como Ezriel que en general comparte las opiniones de Foulkes (Portuondo, 1972, p. 23), Dreikurs que utilizó los conceptos de la psicología individualista de Adler y la aplicó a los grupos (Portuondo, 1972, p. 17) y Redl, que se basó en los estudios de Freud en “Psicología de las masas y análisis del yo”, estudiando las relaciones del grupo con la persona central (Portuondo, 1972, p. 25).

Otra figura destacada en psicología grupal es Lewin (1890-1947), que en 1946, trabajando en el Instituto de Tecnología de Massachussets (MTI), realiza en Connecticut, junto con otros investigadores (Benne, Bradford y Lippit), su primera experiencia de trabajo con grupos. Sus estudios acerca de la estructura, el funcionamiento y las

interacciones grupales desembocaron en una extensa elaboración teórica sobre la Dinámica de Grupos, y la articulación de los *T-Groups* -grupos de entrenamiento en habilidades básicas- (Filgueira Bouza, s.f., p. 4).

Lewin, con su psicología topológica, fue el primero en considerar al grupo como un todo dinámico funcionando en un campo social, cuya descripción topográfica proporciona información acerca de la estructura de fuerzas o rectores que están interviniendo en el campo, donde dichos rectores pueden presentar valencias positivas (que indican atracción, unión, apoyo, etc.) o negativas (repulsión, rechazo, separación y demás); con lo cual se puede conocer, de manera general, el comportamiento del grupo en cuanto a integración o destrucción (Gonzalez Nuñez, 1999, p. 184).

Lewin (1948, p.74) plantea que hay un lugar común donde tanto la conducta del individuo como la de los grupos depende de cómo se ven posicionados. Hay una disciplina joven de la geometría denominada *topología* que es una herramienta excelente para determinar los patrones de espacio vital del individuo y establecer dentro de ese espacio vital las posiciones relativas en las cuales diferentes regiones de actividad o personas, o grupos de personas, se sustentan los unos a los otros. Esto es posible de ser transformado en términos matemáticos como un enunciado. “Está más cerca de”, “Cambió su dirección”, “Se une al grupo” (Lewin, 1948, p. 74). En otras palabras, es posible determinar de un modo geométrico la manera, la posición, la dirección, y la distancia dentro de un espacio de vida, incluso en aquellos casos donde la posición no es física sino social.

Dice Moreno acerca de sus similitudes y diferencias con la teoría de Lewin:

Las similitudes entre el trabajo de Kurt Lewin en acción y en investigación de grupo y el mío han sido tan notables que muchos se han preguntado qué clase de interdependencia hay entre Lewin y yo. Por otra parte, muchos de los estudiantes de Lewin también han sido mis estudiantes, escribiendo artículos que fueron publicados en *Sociometry* y *Sociatry* desde 1938, en temas con los cuales he estado ampliamente identificado, métodos sociométricos, estructura de la dinámica de grupo, sociodrama y rol-playing, psicodrama y entrenamiento de rol, etc. Después de haberlos iniciado ellos comenzaron a escribir artículos similares para otras revistas y libros, llevando el sello de mí usado por ellos, como una etiqueta que cubría sus intereses comunes, fue considerado por observadores interesados como una rama del movimiento sociométrico. Mi obvio apoyo unido a mi silencio debe haber estimulado tal mirada (Moreno, abril, julio, noviembre, 1952, p. I [Traducción del texto original]).

La primera pregunta que trataré de aclarar aquí es: ¿He influenciado las ideas y métodos de Lewin y en dónde y cómo ocurrió? Debo ser claro, cuando hablo acerca de las ideas y métodos me refiero exclusivamente a la teoría de grupo y la teoría de acción y la práctica de acción, esto es, sólo el trabajo que Lewin comenzó a realizar desde aproximadamente 1936, al poco tiempo de haberme conocido, y no por su trabajo en Gestalt y la psicología topológica previo a aquel tiempo.

Kurt Lewin me conoció a comienzos de 1935, y durante ese año tuvimos varios encuentros. Como el Dr. Alfred Morrow, un íntimo amigo y estudiante de Lewin, reporta en el “Obituary to Lewin” en *Sociometry*, Volumen 10, 1947, “Recuerdo el día que presenté al Dr. Lewin al Dr. Moreno. Ambos recién llegados, sabían el

uno del otro, pero no se conocían. No fue mucho después de la publicación de Moreno *¿Who shall survive?* Y de Lewin, *Dynamic Theory of personality*. Ambos hombres rápidamente encontraron un campo en común” (Moreno, abril, julio, noviembre, 1952, p. II [Traducción del texto original]).

Por su parte Rogers, entre 1947 y 1948 en la Universidad de Chicago, realizó con su equipo experiencias grupales para formar técnicos en la relación de ayuda (consejeros), por el autoconocimiento y el aprendizaje interrelacional. Estos grupos de formación se convirtieron en *Grupos para el desarrollo personal* en consonancia con la teoría sobre el *Proceso de Convertirse en Persona* y la *Terapia Centrada en el Cliente*, cristalizados en el Center for the Study of the Person, fundado por él en La Jolla, San Diego (California), en 1960.

Es de destacar también la obra desarrollada en Esalen (California) en 1963 por Perls, el padre de la Psicoterapia Gestalt, que participa en un curso de experiencias grupales que tienen por objeto llevar a la práctica la filosofía humanista. (Filgueira Bouza, s.f., pp. 6-7).

Sin embargo, es Moreno quien en este proceso histórico en 1931 que acuña el término *Psicoterapia de Grupo* y es Lewin quién en 1946 introduce el término *Dinámica de Grupos* (Filgueira Bouza, s.f., p. 2).

Moreno acuñó el término “terapia de grupo”, este hijo menor de la psicoterapia de nuestra época que, en sus propias palabras, “fue concebido en Europa, pero nació en América”. Una variante especial de la terapia grupal es la representación dramática de problemas psicológicos colectivos con la ayuda de un grupo entero. Esto es el psicodrama (Gottfried, 1977, p. 188).

Moreno (1966, p. 24), sitúa el verdadero comienzo de la psicoterapia *científica* de grupo en el año 1931. Introdujo este nombre especial para hacer resaltar que se trataba de una terapia de *grupo* y no de un análisis sociológico o psicológico. Cuenta que cuando introdujo en la literatura el término de psicoterapia de grupo no pudo prever que esta disciplina se convertiría en un movimiento de amplitud global. “La psicoterapia de grupo, de un modo u otro, se transformó en la forma más popular de psicoterapia de nuestro tiempo” (Moreno, septiembre-diciembre 1960, p. 233 [Traducción del texto original]).

Moreno (Marzo de 1960, p. 58) cuenta que este término fue registrado en la primera edición de su libro “¿Who shall survive?”, publicado en el año 1934 donde en la página 437 remite al capítulo de *Psicoterapia de grupo* y a su definición en la página 301: “La terapia de grupo atiende no sólo al individuo quién es el foco de atención debido a un desajuste sino a todo el grupo de individuos que están interrelacionados” (Moreno, 1934, p. 301 [Traducción del texto original]). Es el movimiento de la psicoterapia de grupo el que en los últimos cincuenta años se ha extendido a todos los continentes, destacándose al respecto los países de Norteamérica, Canadá, Inglaterra y Francia (Portuondo, 1972, p. 12).

2.1.2. La psicoterapia de grupo en Francia

Las corrientes psicológicas no se hallan confinadas a los individuos, son proyectadas en el espacio, donde no se distribuyen caprichosamente sino que son incluidas en estructuras y circulan de acuerdo con las rutas construidas por el hombre (Moreno, 1972, p. 291).

Dada la influencia que ha tenido el psicodrama psicoanalítico francés de los años cincuenta en el desarrollo de la historia del psicodrama argentino, resulta de utilidad una breve síntesis acerca de su origen (García, s.f., 3º párrafo).

Según plantea Kaes (1984, pp. 81-84), el interés de los psicoanalistas por el grupo se manifiesta en Francia desde los años 1946-1947 y se afirma en los años 1960-1970, desarrollándose considerablemente en el último decenio gracias a la variedad de publicaciones, prácticas y experiencias. El autor distingue tres corrientes.

La primera se organiza alrededor de Lebovici, Diatkine y Kestemberg abriendo el camino a la utilización del grupo como agente terapéutico del individuo. A esta corriente de orientación terapéutica caracterizada por la utilización del psicodrama, se asocian los trabajos de Anzieu, Testemale y Monod sobre el psicodrama psicoanalítico. Sin embargo la práctica se diferencia sensiblemente de la teoría.

Desde hace medio siglo el psicodrama no ha cesado de conquistar nuevos dominios de aplicación, de extenderse por diferentes países, de renovar sus técnicas y sus conceptualizaciones y aún de impregnar la cultura contemporánea. Destino comparable en apariencia al que tuvo el psicoanálisis, descubierto también en Viena, un cuarto de siglo antes, entre 1895 y 1900, por Sigmund Freud. Sin embargo las diferencias son importantes. Freud dotó al psicoanálisis de una teoría muy elaborada a la que él mismo, sus primeros discípulos y sus sucesores aportaron complementos, y retoques, y de una organización, la Asociación Psicoanalítica Internacional, compuesta por asociaciones nacionales, que asegura la confrontación de conocimientos entre los psicoanalistas y la formación de nuevos practicantes (...). Moreno obró de otra manera. Su temperamento era muy distinto al de Freud y muy pronto buscó diferenciarse de éste. Para él, pensamiento y acción eran inseparables, la noción de aparato psíquico le resultaba ajena, y el psicodrama representó al principio una forma de reaccionar ante los otros y de hacerlos reaccionar (...). Se deben en gran medida al psicodrama tanto la renovación de la psicoterapia de grupo, de la pedagogía activa, de la educación de adultos y de la intervención psicosociológica en las organizaciones, como los cambios operados en ciertas prácticas teatrales y cinematográficas (Anzié, 1982, pp. 9-10).

La segunda corriente, con la cual se identifica el autor y en la que se encuentran sus aportes, recibe la marca del pensamiento de Lacán quién tendrá una doble posteridad: La primera se inscribe en una crítica radical y rápida del grupo como lugar de reducción del *nosotros*, como lugar del desconocimiento y de la duplicación de lo *imaginario*. La segunda posteridad es aquella que se basa en algunos trabajos de Lacan, sobre todo aquellos acerca de lo *imaginario*, lo *real* y lo *simbólico*, en las identificaciones y el yo donde intentará precisar que, desde el punto de vista psicoanalítico, el grupo puede aspirar a un status diferente de aquel que tiene en el campo teórico y práctico de la psicología social. Entre los años 1963 y 1966, Pontalís (La función inconsciente del grupo; el grupo como objeto) y Anzieu (El grupo es un sueño; lo imaginario en los grupos) van a constituir las bases de una lectura psicoanalítica del grupo.

La tercera corriente es la que deriva de trabajos de Moreno y Lewin. Trabajos muy distintos en sus postulados y sus aplicaciones, que sin embargo están reunidos por el destino común de haber sido en Francia una de las mayores referencias criticadas, incorporadas, o abandonadas por numerosos psicoanalistas que se orientaron hacia la práctica grupal antes de 1968. A partir de 1970, se investigará sobre las condiciones y los procesos del trabajo psicoanalítico en los grupos, definiendo el encuadre y los movimientos psíquicos de elaboración y de construcción de un espacio psicoanalítico

grupal. El Centro de Estudios Franceses (CEFFRAP) nuclea a los psicoanalistas que trabajan e investigan en ese período. En estas investigaciones se abandonó la referencia a la perspectiva psicosociológica de la dinámica de grupos considerando únicamente los grupos constituidos con el objetivo de trabajo psicoanalítico. En los años que siguen al período 1970-1972 se emprenden y publican investigaciones donde se interroga sobre la experiencia grupal a partir de la situación y de la teorización psicoanalítica de la cura.

Es a fines de la década del cuarenta cuando surge el primer intento de articular el psicodrama con el psicoanálisis. Las primeras experiencias se originan en dos grupos diferentes:

Por un lado Dreyfus y Lebovici quienes trabajaban con grupos de niños basados en las concepciones de Slavson en lo que respecta a la dinámica de grupos introduciendo en el juego la técnica de Rambert. Como las mismas fueron consideradas inapropiadas para ser utilizadas por niños mayores a diez años, introdujeron las técnicas de Moreno. Estos autores proponían una escucha psicoanalítica, un marco de dinámica grupal y la utilización de técnicas dramáticas.

En 1947 tuvimos la oportunidad de llevar adelante nuestro primer test en psicoterapia de niños. En ese momento nuestra única idea era sólo economizar los esfuerzos de los terapeutas debido al gran número de niños que debían ser tratados. Había carencia de publicaciones extranjeras en Francia al final de la segunda guerra y conocíamos de oídas solamente el psicodrama de Moreno. Poco a poco un cierto número de colegas comenzaron a interesarse en este tipo de psicoterapia y en la aplicación de psicodrama (Lebovici, diciembre 1956, p. 282 [Traducción del texto original]).

Según Lebovici (Moreno, agosto 1955, p. 195) el psicodrama se había transformado en la primera herramienta valiosa para el diagnóstico y uso terapéutico y no era imposible integrar el conocimiento de la teoría psicoanalítica y su técnica con la acción psicoterapéutica, particularmente con la psicodramática ya que esta posibilidad expandía la mirada, a la vez que engrosaba la lista de pacientes a ser atendidos con una razonable expectativa de éxito. Es por esto que consideraba que de ahí en más no se podía disociar su experiencia en psicoanálisis de niños y adultos con su experiencia como psicodramatista. Moreno no sólo coincidía con lo planteado por Lebovici sino que consideraba cuán imaginativo debía ser un terapeuta capaz de aplicar métodos psicodramáticos dentro del marco teórico psicoanalítico, acordando a su vez con Dreikurs con respecto a que el psicodrama y la psicoterapia de grupo podían ser combinadas y utilizadas dentro de una particular teoría psicológica de interpretación. Sin embargo, él consideraba que no era posible seguir utilizando diferentes teorías y semánticas por siempre sino que algún día llegaría una síntesis que integraría todos los métodos en un único sistema teórico.

Por otro lado, el segundo grupo se caracterizó por una influencia más marcada. Este grupo se nucleaba alrededor del Centre Psycho-Pédagogique Claude Bernard, siendo su inspiración Monod, quién se había formado con Moreno en Beacon Hill.

Esta nueva técnica fue denominada *psicodrama* en el Centro Claude Bernard y *psicoanálisis dramático de grupo* por el grupo nucleado alrededor de Lebovici. Tiempo más tarde, en 1962, se pone fin a estas diferencias y se lo denomina *psicodrama psicoanalítico* o *analítico*. A partir de la iniciativa de Lebovici de reunir a los más destacados representantes de las diferentes tendencias sobre psicodrama y psicoterapia de grupo, surge la *Société Française de Psychothérapie de Groupe* (Kononovich, 1981, p. 29-30).. Este espacio se transforma en el lugar de intercambio que permitió a los analistas que también trabajaban en psicodrama, más allá de sus divergencias técnicas, precisar su posición común dejando de lado las concepciones morenianas o

psicosociológicas, coincidiendo en considerar a la cura como una forma de cura psicoanalítica (Basquín, Dubuisson, Lajeneusse, & Testemale- Modnod, 1977, p. 17).

Así nació en Francia el psicodrama analítico, que lentamente se extiende entre otros grupos psicoanalíticos de distintos países. “En el nuestro, ha tenido un considerable desarrollo, siendo sus indudables pioneros Martínez Bouquet, Moccio y Pavlovsky” (Kononovich, 1981, p. 30).

Sin lugar a dudas, las dos publicaciones más importantes que se conocieron fueron las de D. Anzieu, *El psicodrama analítico en el niño y el adolescente*, en 1956 (Editorial Paidós, 1961) y la de S. Lebovici, R. Diatkine, E. Kestemberg, Metodología y técnicas. *Balance de 10 años de práctica psicodramática en el niño y el adolescente*, en 1958 (E. Genitor, Cuadernos de Psicoterapia, Buenos Aires, 1966).

Tal vez estos escritos fueron los que tuvieron más influencia en el movimiento del psicodrama argentino, iniciado en 1962 por Martínez Bouquet, Moccio y yo. El primer trabajo de orientación psicoanalítica, que incluía la práctica psicodramática en niños y adolescentes en instituciones hospitalarias, lo escribí en colaboración con M. Rosa Glássermany se titulaba “las técnicas psicodramáticas en grupos de niños y adolescentes” publicado en la *Revista de Psicología y de Psicoterapia de Grupo*. Tomo IV. Nº1. En 1965 (Pavlovsky, 2.000, p. 91).

2.1.3. La psicoterapia de grupo en Argentina

En un relato personal, Usandivaras (1982, pp. 17-24) cuenta que en el año 1950 le pidió a su jefe del *Servicio Pinel del Hospital Neuropsiquiátrico* conocido como *Hospicio de las Mercedes*, un tema de especialidad para hacer su tesis de doctorado. Krapf le sugirió investigar sobre la Psicoterapia de Grupo porque era un tema nuevo y con grandes perspectivas de desarrollo, pero le advirtió que se tendría que arreglar solo ya que él no tenía experiencia y sólo podía ofrecerle la bibliografía. Así comienza este camino en el que se apasiona con el tema y a los pocos meses le pide a su jefe que le autorizara a comenzar un grupo terapéutico con los enfermos del servicio. La apertura de este primer grupo terapéutico ocurrió el 27 de agosto de 1951, continuó hasta 1954 y se particularizó por haber contado con la presencia de muchos colegas visitantes, experiencia que Usandivaras considera responde al *signo de los tiempos* ya que impulsó el nacimiento o el rápido crecimiento del movimiento de psicoterapia de grupo en Argentina. Sin embargo, destaca el trabajo de Pichon Rivière, su precursor, quién había comenzado a trabajar con grupos terapéuticos en su servicio de adolescentes en el mismo hospital en el año 1947, pero que había debido interrumpir su experiencia al poco tiempo por tener que dejar su cargo. Luego se incorporan al equipo el Dr. Resnik y el Dr. Morgan. En 1953 presentaron el primer trabajo sobre esa experiencia grupal en el Congreso de Psicología de Tucumán.-*Observaciones de un grupo de psicóticos crónicos hospitalizados*- Dentro de la historia de la psicoterapia de grupo, que Usandivaras la divide en etapas, siendo la inicial la que transcurre desde el año 1951 hasta el año 1954, destaca como hito lo sucedido en el año 1954 cuando junto a Morgan y Mom conocen a dos figuras relevantes de aquel momento.

Allí conocemos a las dos grandes figuras de la psicoterapia de grupo de aquel entonces: Moreno y Slavson, tan opuestos en estilos de personalidad como en ideas (...) Nos acercamos a ambos pero como había que optar por uno u otro -eran adversarios irreconciliables- elegimos a Slavson y él fue quién nos instó a fundar nuestra propia asociación, con el modelo de la Americana de la cual él era

presidente: abierta a todas las profesiones que trabajaban con grupos y no exclusivamente para psicoanalistas (Usandivaras, 1982, p. 21).

Apenas regresados a Buenos Aires, el 20 de septiembre de 1954 se fundó la *Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, siendo el primer presidente el mismo Usandivaras, los dos vice Morgan y Rodrigué, y Mom en la función de secretario. Entre los vocales se encontraban además de figuras relevantes como Pichon Rivière, Garma, Raskovsky, los integrantes primitivos del primer grupo de estudio, Resnik, Langer, Puget, Royer, Baranger, Spira, Bleger, Muratorio, Fontana, Pérez Morales y Grimberg.

Aquí comenzaría la segunda etapa, la *institucional*, y con ella los cursos de formación, el primero de los cuales se dictó en 1955 en la clínica de Fontana y Bleger. Al año siguiente se dictó otro curso en la clínica de Resnik.

Fue el primer *Congreso Latinoamericano de Psicoterapia de Grupo* que tuvo lugar en la *Facultad de Medicina* del 24 al 28 de septiembre de 1957 el que marcaría el comienzo de otra etapa, la de *expansión institucional* a nivel nacional e internacional.

Es mucho lo que se hizo en el país en los primeros diez años de esta historia hasta la primera publicación de la *Revista de Psicología y Psicoterapia de grupo* en 1961 que marca el inicio de una nueva etapa, la de diferenciación y de dispersión.

Mayo de 1970. La Sociedad Argentina de Psiquiatría y Psicología de la Infancia y la Adolescencia presidida por Mauricio Knobel publica el primer número de su revista, dirigida por Eduardo Kalina (...) Un nuevo período ha comenzado, período que podemos denominar de las especializaciones. El campo de la salud mental se ha desarrollado notablemente durante los últimos años alejándolo de aquel modelo médico descripto por Bermann y en su consolidación se autonomiza progresivamente, al mismo tiempo se expande a favor de una creciente aceptación y demanda social, lo que conduce a una necesaria especialización interna. Varios ejemplos como el de la revista recién mencionada proliferan durante este período, del cual tomamos tres ilustraciones: la *Revista de Medicina Psicosomática Argentina*, la revista de la *Asociación de Psicología y Psicoterapia de grupos*, y *Cuadernos de Psicoterapia* (Fernández Álvarez & Pérez, abril 1993, p. 96).

(...) Las otras revistas constituyen ejemplos de publicaciones pertenecientes a diferentes especialidades que se van abriendo a partir de la década del 60. Dedicada a la psicoterapia de grupo en general la primera y al psicodrama la segunda, son muestras de una diversidad de la que pueden encontrarse muchos ejemplos (Fernández Álvarez & Pérez, abril 1993, p. 97).

Usandivaras destaca en estos años la reorganización de la labor asistencial de toda una institución oficial, el *Instituto de la Neurosis* bajo la dirección de Basombrío y Paz. Es relevante la aplicación de las técnicas grupales en la Universidad. Pichon Rivière fundó el *Instituto Argentino de Estudios Sociales* (IADES) y en 1958 organizó una experiencia de grupos en Rosario, donde aplicó su técnica de grupos operativos a estudiantes de diferentes universidades, que posibilitó la difusión en todos los ámbitos universitarios. Otro hecho importante es que la Dra. Alvarez Toledo junto a Fontana y a Pérez Morales comenzaron a trabajar con drogas alucinógenas constituyendo un subgrupo aparte. El Dr. Luchina empieza a trabajar con grupos de enfermos cardíacos y con grupos de médicos iniciándose lo que serían más adelante los *grupos Balint*. También se inician grupos de madres y de niños en diferentes servicios; Mom, Aberastury, Royer, Sapochnik, son algunos de los iniciadores.

2.1.4. El psicodrama en Argentina

Cuenta Roberto Gómez (1984, pp. 236-237), psicodramatista argentino, que en la Argentina el movimiento psicodramático se inició con experiencias esporádicas realizadas por diversos psicoterapeutas, que fueron abandonadas al cabo de un tiempo. Estas se realizaron en el *Hospital Neuropsiquiátrico de Hombres* (Dr. Morgan), en el *Hospital Británico* (Dr. Salas Subirat) y en la sala XVII del *Hospital de Niños*. Rojas Bermúdez inició sus actividades psicodramáticas en 1957 en el *Instituto de Neurosis* de la Capital Federal y continuó en la *Sala XVIII del Hospital de Niños* (1959) y en la *Sala VI del Hospital de Clínicas, I Cátedra de Pediatría* (1961), al haber sido invitado por el profesor Garrahan a organizar un servicio de sicoprofilaxis junto con la Dra. Bekey.

En 1962 Rojas Bermúdez toma contacto con Moreno y su equipo en el *Moreno Institute de Nueva York*. Cuando regresa organiza los primeros grupos de psicodrama para adultos y niños y las primeras sesiones de psicodrama público. Estas primeras experiencias fueron patrocinadas por la *Asociación de Psicología y Psicoterapia de Grupo*. También en el transcurso de este año, M. Abadi realizó una serie de experiencias con pequeños grupos y sesiones de psicodrama público introduciendo la comprensión psicoanalítica; en aquella oportunidad fueron sus yo auxiliares Martínez Bouquet y Moccio.

En 1963, Rojas Bermúdez, Pavlovsky y Glásserman viajan a Estados Unidos a fin de recibir entrenamiento psicodramático en Beacon Hill, a cargo de Jacobo y Zerka Moreno. El 1° de abril de ese año (fecha conmemorativa de la dramatización dirigida por Moreno en el *Komoedien Haus de Viena*) Rojas Bermúdez (el primer terapeuta argentino que recibió el título de director en Sicodrama y Sicoterapia de Grupo por dicha institución), Pavlovsky, Martínez Bouquet y Glásserman fundan la *Asociación de Psicodrama y Sicoterapia de Grupo*, que con el tiempo sustentó el pensamiento de Rojas Bermúdez, autor de la *Teoría del núcleo del yo*.

Sin embargo, debido a la controversia mantenida entre Moreno y Rojas Bermúdez en aquellos años, en el *Directorio del Moreno Institute* de abril de 1974, donde figuran los nombres de los Directores certificados hasta ese momento, Directores asociados y Alumnos en entrenamiento, no figura el nombre de Rojas Bermúdez (Moreno, 1974).

Con el correr del tiempo se produce una escisión, Glasserman, Moccio, Martínez Bouquet y Pavlovsky se desvinculan de dicha institución (Kononovich & Albizuri de García, s.f., 5° párrafo).

El psicodrama psicoanalítico se desarrolló fuera de dicha entidad siendo sus inspiradores Martínez Bouquet, Moccio y Pavlovsky (Kononovich, 1981, pp. 30-31).

En mi libro Psicodrama comunitario con psicóticos, (...) marco las diferencias entre psicodrama analítico y psicodrama moreniano, que esa fue la gran división que hubo en principio. Al principio había psicodrama y era Moreno y punto, después cuando comenzaron Pavlosvky, Martínez, Moccio, (especialmente ellos tres) a trabajar, les interesó el psicodrama y comenzaron a leer a algunos franceses (...). Comenzaron a desarrollar acá lo que se llamó Psicodrama analítico. Pero digamos, al principio psicodrama era uno solo, psicodrama, estaba Rojas Bermúdez y se seguía los lineamientos de Moreno, se trabajaba a la manera en que Moreno trabajaba, no existía otra posibilidad. Después comenzó lentamente a desarrollarse, especialmente en nuestro país y en Francia, pero básicamente en nuestro país, lo que se llamó el Psicodrama Analítico (...). Para el Psicodrama Analítico el Psicodrama es un recurso, no es una teoría o por lo menos se toma muy poquito de la teoría de Moreno, la teoría es la teoría analítica y el psicodrama es una posibilidad expresiva e investigativa, de apertura clínica,

que el psicoanálisis puede aprovechar y puede utilizar para enriquecer la clínica, digamos así (Kononovich, 2015).

Un hecho a privilegiar fue la creación del *Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano* fundado por Martínez Bouquet, Moccio y Pavlovsky en el año 1965 y disuelto hacia fines de 1975. Durante ese lapso este grupo que se caracterizó por su liderazgo, generó importantes publicaciones y tareas institucionales, dando lugar a una segunda generación de psicodramatistas psicoanalistas que se formaron de la mano de ellos (Albizuri de García & Kononovich, s.f., 7°- 8° párrafo).

A partir de la fundación de la *Asociación Argentina de Sicodrama y Sicoterapia de Grupo*, se inicia una fecunda evolución del movimiento de psicodrama en Buenos Aires, que se constituye en ciudad pionera en Latinoamérica en lo que respecta a la difusión de la teoría y metodología psicodramática hacia el interior del país y otros países del continente, particularmente Brasil y Uruguay. Un hito fundamental en este proceso es el otorgamiento de la personería jurídica a la *Asociación Argentina de Sicodrama y Sicoterapia de Grupo* con el número 4347/63, lo que significó un reconocimiento explícito y oficial como una técnica de sicoterapia válida, por parte de la *Dirección Nacional de Salud Mental*.

Con la fundación de la *Asociación Argentina de Sicoterapia de Grupo*, se da comienzo a la formación sistemática de psicodramatistas, tanto directores como yo auxiliares, bajo la forma de cursos regulares que se dictaron en la institución. Una importante tarea de difusión, que además facilitó el acceso popular a los beneficios de la sicoterapia psicodramática, fue la organización de las sesiones de sicodrama público que se llevaron adelante semanalmente en la institución, manteniendo el encuadre original de J. L. Moreno.

Esta difusión se vio jalonada por diversos hechos trascendentes. Uno de ellos fue la aparición en septiembre de 1966 del primer número de *Cuadernos de Psicoterapia*, publicación periódica de Ediciones Genitor que posibilitaba la expresión de las distintas corrientes psicoterapéuticas priorizando los desarrollos teóricos del movimiento psicodramático. Otro, fue la presencia en Congresos internacionales.

En 1969, la Asociación de Sicodrama y Sicoterapia de Grupo, organizó el *4° Congreso Internacional de Sicodrama y Sociodrama*. Fue su sede oficial la *Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires* y su presidente el Dr. Jaime Rojas Bermúdez. Este evento se vio honrado por la presencia de Jacobo Levy Moreno, siendo esta la única vez que visitara territorio latinoamericano (Gómez, 1984, pp. 237-240). Dijo en su discurso:

Amigos:

Es para mí un profundo honor estar aquí en esta oportunidad con nuestro amigo el Dr. Rojas Bermúdez quién ha hecho tanto para preparar el camino.

Pienso que ya los conozco, que conozco a cada uno de ustedes individualmente, hoy no necesito al Dr. Rojas Bermúdez, cada uno de ustedes es un Rojas Bermúdez.

Hay un libro que vamos a publicar ahora en castellano, el nombre del libro, es "Las palabras del padre". ¿Qué significa este libro para ustedes y para mí?, ¿qué es lo que el padre desea de nosotros?

(...) Las palabras del padre son: "yo los creé a ustedes, ustedes tienen que seguir creando, crearse a sí mismos, tienen que trabajar por una forma final de humanidad, para la paz, porque hace falta creatividad y no puede haber creatividad si se matan los unos a los otros. Yo les dejo a ustedes, a mi hijo Rojas Bermúdez, a mi hijo Moreno, a mi hija Zerka, yo les dejo a ustedes el psicodrama, la dinámica de grupos, la sociometría, la psicoterapia de grupo, pero hace falta

que ustedes vivan todo eso, no lo dejen en libros muertos, tienen que vivirlo para llegar a una solución”. Las palabras del padre siguen al viejo testamento y al nuevo testamento, es un testamento de nuestra época (Moreno, 1969, pp. 143-144).

La interpretación del fenómeno psicodramático dio origen a las diferentes escuelas psicodramáticas a partir de sus propios marcos referenciales. Surgieron fundamentalmente dos grandes líneas: el psicodrama, que posee como esquema referencial el pensamiento de Moreno, y el psicodrama psicoanalítico. Dentro del marco moreniano se pueden nombrar entre los profesionales más representativos, casi todos ellos maestros de los directores de psicodrama contemporáneos, a Bustos, Zuretti, Menegazzo, Rojas Bermúdez y dentro del marco psicoanalítico a Martínez Bouquet, Kesselman, Pavlosky, Frydelevsky, O'Donnell, Moccio, Arbizuri de García, Kononovich, Losso, Rud, Packiarz, Liliana Fasano, Jorge Pomodoro, y Quiñónez entre otros (Zuretti, 2010, pp. 54-60).

No todos ellos estudiaron en Beacon. Según dicen Moreno y Zerka (1969, p. 173) hicieron su paso por el *Moreno Institute* el Dr. Pavlovsky, la Lic. Glássermany el Dr. Rojas Bermúdez (el primer alumno Argentino certificado como Director de Psicodrama), Marta Pundik y el Dr. Juan Pundik.

(...) con mi mujer Marta Davidovich con la que además de la formación en la Asociación, paralelamente, cumplimos nuestra formación en Beacon (New York) con Moreno y Zerka. Marta y yo fuimos prácticamente los organizadores del exitoso Congreso Internacional de Buenos Aires en 1969... (Pundik, 2015)

También completaron su formación la Dra. Zuretti y el Dr. Bustos.

La característica del curso de Psicodrama era que duraba por lo menos dos años porque se hacía en módulos. Entonces uno podía estar o una semana, o tres días, o tres semanas, nunca más de tres semanas, en el curso regular, porque debía hacerse la práctica y volver. Como yo ya tenía una serie de trabajos realizados en Buenos Aires, yo ya estaba trabajando, había trabajado en el Borda en el Consultorio Externo, en el Servicio de Salud acá en San Isidro, etcétera, haciendo Psicodrama, esto se consideró como parte de mi práctica. Entonces yo pude hacer toda la formación durante estos días seguida, es decir, yo permanecí desde noviembre hasta que me fui, todos los días trabajando con Psicodrama en el Instituto Moreno, para poder cubrir las horas de entrenamiento...

(...) Bueno, yo fui la única que hizo esta experiencia. Es decir, el otro que hizo todo el curso fue Dalmiro (Bustos), pero Dalmiro hizo el curso yendo y viniendo, es decir, haciendo los tiempos correspondientes, los horarios o los días que necesitaba hacer, pero no permaneció en el Instituto durante todo el tiempo como permanecí yo (Zuretti, 2015).

Y realizaron algunos seminarios Dizner de Gandini, y el Dr. Echániz.

Yo lo visité durante quince días al Dr. Moreno y a su segunda mujer, a Zerka. Pero la que daba todas las reuniones de psicodrama dos veces por día mientras estábamos ahí en ese tiempo internados, era Zerka Moreno, ya estaba un poco perdido, tenía setenta y ocho años, pero una gran obesidad, de repente se quedaba dormido cuando lo visitábamos, pero, claro, seguía siendo “el creador” ... (Echániz, 2015)

Puede sintetizarse este proceso histórico en cuatro etapas (Albizuri de García & Kononovich, s.f., dos últimos párrafos del texto):

Primera etapa: años 1957/1963, previa a la fundación de la *Asociación de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo*, donde algunos profesionales se interesan en la lectura de Moreno, otros por el psicodrama psicoanalítico francés y hay quienes se formaron en Beacon Hill dando comienzo a las prácticas y experiencias ya citadas.

Segunda etapa: años 1963/1976. Se crea la *Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo* (1963). Se separan tres de sus miembros fundadores (1964) y se van diferenciando las dos escuelas: psicodrama moreniano y psicodrama psicoanalítico. Se funda el *Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano* (1965) que realiza una importante trayectoria hasta finales de 1975. Este es un período riquísimo donde el psicodrama y el trabajo grupal adquieren un gran desarrollo en el país.

Tercera etapa: años 1976/1983. Este período guarda estricta correspondencia con el de la dictadura militar; es una etapa que en nuestro país se caracterizó por el terrorismo de Estado. Hubo un repliegue forzoso, aún así, hubo profesionales que continuaron trabajando en grupos, en psicodrama y escribiendo sus desarrollos, obviamente autocensurando referencias al contexto socio-político. Se siguió, pues, desde espacios privados, formando psicodramatistas y coordinadores de grupo, reflexionando sobre temáticas específicas y defendiendo un espacio para pensar. En 1980 se crea la Sociedad Argentina de Psicodrama, cuyo objetivo es nuclear a los psicodramatistas de todas las tendencias con el objetivo de intercambiar, desarrollar, profundizar y extender conocimientos y aplicaciones del Psicodrama. En 1982 se produjo la Guerra de Malvinas; en esa ocasión se trabajó psicodramáticamente con los psicoterapeutas que debían asistir a los ex-combatientes y/o familiares. Y en la comunidad, con la dramatización de los diferentes aspectos del drama social.

Cuarta etapa: 1984 hasta la actualidad (1987). Con el gobierno constitucional y la transición democrática, los psicodramatistas volvieron a las instituciones estatales, a las universidades y se pudo comenzar a elaborar el drama social sufrido. Se retomaron espacios y se abrieron nuevos.

La inserción del psicodrama en diversos ámbitos va siendo cada vez más relevante, es prueba de ello la inclusión del psicodrama en las universidades. Es el caso de la *Universidad de Buenos Aires* que en el año 2004 abrió sus puertas tanto a los psicólogos que quisieran formarse en psicodrama, para que pudieran hacerlo a través de diferentes propuestas de posgrado y de diferentes cursos de extensión y de jornadas abiertas dirigidas a la comunidad profesional o a la comunidad toda dependiendo de los temas a tratar. Es destacable la posibilidad que han tenido los profesionales de doctorarse a través de la presentación de tesis con temas inéditos de psicodrama.

2.1.5. Su vinculación con el teatro

Cuenta Moreno (1977b, p. 165) que el teatro psicodramático se originó en el teatro de la espontaneidad y que en su nacimiento no tenía nada que ver con la terapia. Fue el comienzo de un nuevo arte del teatro y del drama que se denominó “arte del momento”. Éste pasó por dos períodos. El primero fue un teatro espontáneo infantil, en el año 1911, que se desarrolló en los parques de Viena, y también en una casa de la calle Kaiser Josef de esa ciudad.

Uno de mis pasatiempos favoritos consistía en sentarme al pie de un árbol frondoso en los jardines de Viena y hacer que los niños se acercaran a escuchar cuentos de hadas. La parte más importante de la historia era que yo estaba sentado al pie de un árbol, como un ser salido de un cuento de hadas y que los niños habían sido atraídos hacia mí como por una flauta mágica, arrancados

corporalmente de sus mundos grises para entrar en una tierra encantada. No era tanto lo que les narraba, el cuento mismo: era el hecho, la atmósfera de misterio, la paradoja, lo irreal que se tornaba real. Yo estaba en el centro, muchas veces abandonaba la base del árbol para sentarme más alto, en una rama; los niños formaban un círculo, otro círculo detrás del primero, un tercero detrás del segundo, muchos círculos concéntricos, el límite era el cielo (Moreno, 1977b, p. 26).

... el círculo es el símbolo de la perfección y es completo en sí mismo y no tiene fin (Guimarães, 2016b, 5`45``).

El segundo período, de 1922 a 1925, estuvo asociado con el “Stegreiftheater”, en la Maisedergasse junto a la ópera, un teatro espontáneo para adultos que primero funcionó como teatro de drama espontáneo, siendo uno de sus productos “die lebendige Zeitung” (periódico animado) denominado también “die dramatisierte Zeitung” (periódico dramatizado), que siempre tuvo que ver con la higiene mental y con el valor educacional del aprendizaje de la espontaneidad. Este paulatinamente se convirtió en teatro terapéutico.

Pese a la originalidad del método de Moreno -él mismo no sabía de nadie que hubiera intentado antes integrar el teatro y la terapia-, la idea de utilizar el drama como recurso curativo no era nueva. Curanderos y chamanes de pueblos indígenas ya hacían uso tiempo atrás, en rituales tradicionales, de elementos dramáticos (Favazza y Faheen, 1983; Fryba, 1972; Harmeling, 1950)

Médicos anteriores a Moreno también habían echado mano al teatro para el tratamiento de enfermedades mentales. A principios del siglo XX, por ejemplo los principales precursores de la psiquiatría europea, Johann Christian Reil y Philippe Pinel, escribieron cada cual por su parte, sobre el uso de procesos dramáticos de curación (Mezurecky, 1974; Porter 1998). Más tarde, dos psiquiatras rusos examinaron la síntesis de drama y psicoterapia: Vladimir Iljine, creador del “teatro terapéutico” de Kiev en 1908-1917, y Nikolai Evreinov, quien trabajó y escribió en San Petesburgo en 1915-1924 (Jones, 1996). Sin embargo, estos métodos no alcanzaron el grado de promoción y organización de los de Moreno (Blatner, 2005, p. 11).

De hecho, tanto Pinel como el psiquiatra escocés Browne, ya habían utilizado el escenario como espacio terapéutico, y también Ferenczi “ya estaba utilizando juego de roles en el psicoanálisis”, afirma John Casson, refiriéndose a la “técnica activa” que el psicoanalista húngaro había presentado en 1920, en el *Sexto Congreso Internacional de Psicoanálisis* (Casson, 2004, p. 63).

Es más, remontándose al teatro griego, valdría la pena mencionar la presencia de elementos precursores tanto de carácter psicoanalítico cuanto psicodramático en las comedias de Aristófanes *Las nubes* y *Las avispas* (Dracoulides, 1965).

En ese texto, que Moreno guardaba en los archivos de su instituto de Beacon, y que el Dr. Guimarães (2016a, pp. 268-269), a partir de acceder al texto original transcribe una síntesis en su tesis doctoral, “Origen y desarrollo del psicodrama como método de cambio psicosocial”, se encuentra que:

Dracoulides afirma que Aristófanes, en sus comedias, “menciona varias veces a médicos, enfermedades y tratamientos”, y especialmente a casos de “etiología psicógena”. En las *Avispas*, considerado por este autor históricamente como “el primer psicodrama terapéutico”, inventado por Aristófanes en el año 422 a. C.

(...) 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) (...) 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). 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] en Guimarães, 2016a, pp. 267-268).

También es el caso de Tespis y Esquilo que Moreno en su principal libro sobre psicodrama menciona: al primero como “acreditado por haber puesto al primer actor en un espacio social fuera del coro, el escenario, no hablando con ellos, sino retratando las aflicciones de su propio héroe”, y al segundo “por haber puesto al segundo actor en el escenario, haciendo posible el diálogo y la interacción de roles” (Moreno, 1977a, p. e).

Contrario a las miradas corrientes, el psicodrama no tiene un origen teatral. La influencia teatral vino después. Esta influencia fue negativa más que positiva. Me dijo qué *no* hacer. De hecho, cuando el psicodrama entró a escena en 1911, fue confrontado con el drama legítimo como lo fue la Comedia del Arte. Fue seguramente el rechazo más radical del teatro desde Sócrates y Platón. Las razones filosóficas fueron, en parte al menos, similares. Acordando con estos dos ilustres filósofos griegos, la realidad de la vida cotidiana es en sí misma una pobre imitación del estilo de vida de los dioses inmortales.

El teatro es, de acuerdo con ellos, “una imitación de una imitación”, y como resultado, una enajenación de la vida más que una liberación o un factor superador (Moreno, 1975, p. 24 [Traducción del texto original]).

Moreno (1977b, pp. 45-47) plantea que son tres los factores fundamentales que se deben tener en cuenta para establecer un punto de referencia respecto del origen de las ideas y los objetos. Estos factores son: el *status nascendi*, el *locus* y la *matrix* (matriz) y constituyen distintas etapas de un mismo proceso. Considera que no hay “cosa” alguna que carezca de su locus, ni locus sin su status nascendi, ni status nascendi sin su matrix. Da como ejemplo el de una flor que tiene su locus en el macizo del jardín donde crece, y no en la cabellera de la mujer en que se la coloca. Su status nascendi es su desarrollo a partir de la semilla siendo su matrix la semilla fértil. Considera que es importante tomar en cuenta el proceso de transformación interna que tiene lugar cuando se traslada una manifestación creadora de un locus nascendi a un nuevo lugar, en ese caso una “cosa” se convierte en otra cosa. Sería el caso del teatro convencional que estaría fuera de locus ya que el verdadero locus del teatro es el teatro de la espontaneidad.

En su libro “Das Stegreiftheater” publicado en 1924 y traducido al inglés en 1947 con el título “The theatre of Spontaneity”, nombre con el cual Moreno se refería al mismo en Estados Unidos (Marineau, 1995, p. 114), y hace muy poco traducido al castellano con su nombre original “Teatro de la improvisación”, Moreno (2016, pp. 7-8) plantea que:

Por medio de una geometría de los lugares se determina el lugar de las figuras geométricas, por medio de una teometría se determina el lugar verdadero de las ideas y objetos. El lugar de una flor es el lugar donde la flor ha llegado a ser flor, y no el pelo de una mujer; el lugar de una pintura es la materia y la posición a la que ha sido circunscripta (...) Si la imagen se desplaza en el espacio, se convierte en una cosa circundante, en un regalo, un valor en dinero. Ha perdido su verdadera sacralidad, su sacralidad aparente.

(...) Por medio de una construcción teométrica puede determinarse el punto de transición de una cosa a otra. El David de Miguel Ángel en el *locus nascendi* es el David de Miguel Ángel. Colocado en un museo, el David contribuye al surgimiento de una cosa nueva: el museo. Es ahora una de las partes que constituyen el museo (Moreno, 2016, p. 7).

Considera que la tarea de encontrar el lugar del teatro tiene varias soluciones, indica tres:

A) teatro de conflicto (*theatre critique*):

El teatro de conflicto es un teatro a partir de dos teatros: la escena histórica y el teatro de los espectadores, con dos polos activos de signo positivo: el teatro que procura erigir en arte el pasado y el que procura erigir en arte el momento. El teatro escénico es un teatro del pasado; el teatro de los espectadores es un teatro de improvisación. Dos poderes hostiles se imitan recíprocamente a muerte. El teatro I y el teatro II producen el tercero (Moreno, 2016, p.10).

Esta forma de teatro es ilustrada por la obra “Así hablaba Zaratustra”. Aquí el rol principal le corresponde al público, que cuestiona a las *conservas culturales*. El público es el centro de esta forma de teatro que obliga a los actores y a todos los asistentes a contemplar la verdad (Marinau, 1995, p. 114).

B) teatro de improvisación (*theatre immediat*):

La diferencia entre el teatro antiguo y el teatro de improvisación radica en el tratamiento diferente del momento. Aquel procura manifestarse con un determinado contenido en el momento; este, en cambio, producir el momento, crearlo tanto según la forma como según el contenido (...) Esta concepción distinta del momento requiere un método distinto de exposición. *Mientras que el teatro antiguo relega el proceso de improvisación al momento anterior a la exposición y detrás de los bastidores, el nuevo teatro trae frente al público el proceso original de improvisación mismo, íntegro, en lo referente a todas las partes de la producción: surgimiento de la obra, surgimiento y estudio de los roles, surgimiento de los bastidores, surgimiento de los vestuarios, surgimiento de la actuación conjunta y de los ensayos. Lo que se pone tras bastidores, la cosa en sí, sale a escena, el meta-teatro. La obra de arte en su totalidad surge frente a la vista de todos, status nascendi...* (Moreno, 2016, p. 18).

Esta segunda forma de teatro, también denominado de la espontaneidad, se basa justamente en la espontaneidad: teatro es lo que ocurre en el aquí y ahora, lo que se va creando en la medida que se despliega la vida. Es el teatro sin espectadores, el teatro que representa *das Ding an Sich*, la cosa en sí. Es el teatro total, todos lo conforman, actores y protagonistas. Surgió a partir de la experiencia de Moreno con niños y su grupo Impromptu (Marineau, 1995, p. 114).

C) teatro de bendición (*theatre reciproque*)

La escena de bendición es la vivienda privada. 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 (...) *Los intérpretes de la escena de bendición son los habitantes de la vivienda privada.* La peregrinación de las series de sensaciones, sentimientos y pensamientos por un mundo personal podría efectuarse como en sueños, sin resistencia. Sin embargo, cuando dos se encuentran en la resistencia, ya sea alegres, ya sea sufriendo: tal situación es el conflicto (Moreno, 2016, p. 49).

Este teatro, también denominado el teatro terapéutico, tiene su base en el hogar de la persona y los actores son los habitantes de la casa. La comunidad representa por segunda vez su conflicto y este le permite una nueva perspectiva. “Aquí Moreno integró sus experiencias adquiridas en la práctica de la medicina terapéutica en la Casa del Encuentro y en casos como el de George y Bárbara” (Marineau, 1995, p. 115), primer desarrollo de las técnicas psicodramáticas que muestra “el poderoso efecto logrado con la representación de los roles terapéuticos” (Marineau, 1995, p. 113).

Sin embargo se considera una cuarta forma, intervencional con las tres hasta aquí nombradas, de su particular “teatro revolucionario” (Flores Lara, 2010, p. 9). Moreno (2016, p. 51) se pregunta: “¿Es posible un teatro en el cielo? ¿Dios como comediante? ¿Cómo deben estar constituidas las tablas sobre las que actúa Dios, un ser perfecto?”. De este cuestionamiento surge como respuesta la cuarta forma del teatro, el teatro del creador, donde el proceso de creación se halla en el presente en permanente movimiento, cambio y existencia. Aquí se encuentra la base del teatro del “yo” que se materializa en encuentros con el “tú”, categoría de la satisfacción y la realización personal como Dios. El teatro del creador es cada uno de nosotros representando su vida en el escenario del mundo (Marineau, 1995, p. 116).

Si bien podría decirse que el psicodrama como técnica terapéutica evolucionó en forma no lineal a partir de diferentes “soportes”, el primero cuando Moreno a los cuatro años juega a ser Dios, “El psicodrama del dios caído”, el segundo cuando trabajaba con los niños en los parques de Viena y con la creación del teatro infantil, el tercero con la aplicación de lo que denominó “axiodrama” (sesión de psicodrama en la que el trabajo apunta específicamente al proceso de elucidación de determinados valores [Menegazzo, Tomasini & Álvarez Greco, 2012, p. 81]). Luego está su primer sociodrama en *Komödienhaus*, cuando invita a diferentes grupos a subir al escenario para analizar sus roles sociales, también su trabajo con familias y comunitario en el *theatre reciproque* y finalmente su primer éxito terapéutico en su consultorio con el hombre que quería suicidarse. Sin embargo, la convicción del valor terapéutico de la representación de un conflicto sobre un escenario puede haberse debido a su trabajo con “George” y “Bárbara” ocurrido en el contexto del llamado “Periódico Viviente”, en la Europa de los años veinte, cuando formó su elenco original del Stegreiftheater o Teatro de la espontaneidad. Por aquel entonces, además de trabajar con las familias en el *theatre reciproque*, tenía el interés de liberar al teatro tradicional de sus conservas culturales y consideró que la creación de un grupo teatral era una manera de lograrlo. En 1922 alquiló un espacio en 2 Maysedergasse, en Viena, que pertenecía a un grupo femenino que lo utilizaba para exhibiciones de arte y artesanías. Fue en este ámbito que el grupo de actores representó obras sugeridas por el público, dramatizaba algunas noticias del día usando una técnica que se llamó “el periódico viviente” (Marineau, 1995, pp. 106-

108). Es el caso Bárbara el que va a señalar el momento del pasaje del teatro de la espontaneidad al psicodrama. Bárbara era una actriz del elenco de Moreno que aparentaba ser una mujer angelical. Ella se enamoró de su espectador George con quien se casó. Ambos continuaron en el Stegreiftheater, pero al tiempo George consulta a Moreno preocupado por su esposa que en su vida privada poco tenía que ver con la persona que aparecía en el escenario. Bárbara, que en su casa se comportaba de modo grosero y vulgar, luego de representar diferentes roles sugeridos por Moreno de mujeres vulgares y agresivas cambió su conducta en la vida cotidiana. Moreno vislumbra entonces un método terapéutico basado en la acción (Bustos, 1977, p. 10).

Ahora bien, ¿de qué manera se parecen y se diferencian el psicodrama del teatro? Para dar una respuesta, Moreno (1975, p. 25) cita a Sarro quién puntualizó que “La dimensión esencial del psicodrama es a mi juicio el principio de la mimesis”. Sin embargo, Moreno aclara que Sarro se refiere posteriormente a su concepto del *encuentro*. “El encuentro no se produce en una situación artificial... cuando dos vidas coinciden en el encuentro ellos alcanzan la más grandiosa verdad de sus vidas” (Moreno, 1975, p. 25 [Traducción del texto original]).

Moreno se cuestiona de qué forma el psicodrama se relaciona con el encuentro y plantea que la dimensión del encuentro es el principio de la *anti-mimesis*. El resultado es que el psicodrama es un movimiento dialéctico entre mimesis y anti-mimesis. Ambos son extremos opuestos. Más se ajusta el psicodrama al teatro, más es la mimesis, y más se ajusta al encuentro, más es la anti-mimesis. “Entre Scylla y Charybdis el psicodrama ha viajado en los últimos cincuenta años, pero aprende en el encuentro como su guía maestra” (Moreno, 1975, p. 25 [Traducción del texto original]). Moreno plantea que este dilema teatro versus encuentro está implícito en su “La divinidad como comediante” (publicado en 1911 y 1919) y para referirse al mismo se retrotrae al episodio en el que interrumpe la acción del actor que representaba a Zaratustra, cuyos diálogos y escenas cruciales se hallan publicados en su texto *Origin of the therapeutic drama. First psychodramatic sesión* (Moreno, 1977a, p. 21).

En ese episodio, yo entré al teatro para interrumpir las acciones y confrontar al actor con el hecho de que él, en realidad no es Zaratustra, sino el rol que representa un simple hombre, Carl Mayer y que el drama es pertinente a él, no al drama de Zaratustra. Era un insulto a Zaratustra, un gran profeta, ser interpretado de semejante modo distorsionado por un pequeño hombre como Carl Mayer. También es un insulto hacia Carl Mayer, hacia sí mismo, quien posee un psicodrama de sí mismo para ofrecer, pero que lo niega actuando el rol de Zaratustra. Es una ofensa hacia el principio sagrado de *identidad*. Los actores abandonaron sus roles teatrales, los espectadores abandonaron sus roles pasivos de observadores. Ambos, actor y espectador fueron devueltos a sus yo reales (...) Yo quería establecer un encuentro con el yo real, su vigor, no su sombra. Yo quería en retorno que él pudiera entrar en un encuentro conmigo, no con mi sombra (...) La confrontación entre mí y el hombre detrás de la máscara teatral motivó el comienzo de un nuevo modo de comunicación, de encuentro (Moreno, 1975, pp. 25-26 [Traducción del texto original])

Moreno (1975, p. 26), finalmente define la palabra “encuentro”, a partir de una rústica traducción del término *Begegnung*, que significa en alemán: encontrarse, contacto de los cuerpos, confrontación, combatir y batallar, ver y percibir, tocar y entrar el uno en el otro, compartiendo y amando, comunicándose el uno con el otro en una forma primaria e intuitiva, a través del habla o del gesto, a través del beso y el abrazo volviéndose uno. *-una cum un-*, como una reunión en su mayor nivel de intensidad de comunicación.

Los participantes no son puestos por una autoridad externa; están allí porque quieren estarlo -representando la extrema autoridad del camino elegido por el yo. El encuentro es repentino, no estructurado, no planeado, no ensayado- ocurre en la excitación del momento. Es en el momento, en el 'aquí', 'hic et nunc'. Es la suma total de la interacción entre dos o más personas, no en pasado muerto o en el futuro imaginario, sino en la plenitud del tiempo- el real, el concreto, en la situación completa de la experiencia. Es la convergencia de lo emocional, social y los factores cósmicos, la experiencia de la identidad y la total reciprocidad (Moreno, 1975, p. 26 [Traducción del texto original]).

¿Pero cómo generar este encuentro en un escenario como en la vida misma?, se preguntó Moreno (1975, pp. 27-28). Responder a esta pregunta fue su más difícil tarea a lo largo de los años, ya que al comienzo (1908-1921), el psicodrama se realizó en la vida, en la calle, en los parques, en las casas. No había un escenario en ese momento, el elemento teatral era más implícito que explícito. Tanto los problemas como los participantes eran reales al momento del encuentro, sin yo auxiliares, sin escenario, sin audiencia. La acción fluía, para los participantes, tan real como la vida misma, era parte de sus vidas. Así fue hasta 1921, cuando encuentra diferentes soluciones a cómo generar un "drama" a partir de la idea de encuentro. En psicodrama, todos son potenciales actores (1921), eliminó la separación entre actores y audiencia y para esto desarrolló una nueva arquitectura en la cual el escenario no estaba separado del público (*Kein Zuschauerraum*), donde todo el espacio estaba estructurado para los requerimientos de la acción (1922). Así es como liberó al actor del libreto, insistiendo en que fuera él mismo, que fuera su propio protagonista y que actuase los episodios de su vida siendo su propio autor, sin ensayo, con total espontaneidad.

Si el dramaturgo intentara representar el papel en el drama que se está desarrollando dentro de él, le provocaría la más brutal carcajada la fatuidad del drama proyectado y la crudeza de la representación escénica. Porque su drama ya cuenta con un escenario en su interior, y se sigue representando allí; su escenario es su propia alma. Si tuviéramos la posibilidad de percibirlo, de oírlo, de vivirlo simultáneamente con él, estaríamos sentados ante el verdadero escenario, en el auténtico estreno (Moreno, 1977b, p. 87).
(...) La matriz del teatro de la espontaneidad es el alma del autor (Moreno, 1977b, p. 88).

Desde sus orígenes shamánicos en forma de rituales de curación, el teatro ha sido un espacio para la psiquis. El espacio teatral siempre ha sido psicológico, espiritual y simbólico (Cassón, 1978, p. 71).

Ya Lombia, en 1845 planteaba la relación del teatro con lo terapéutico en el orden de lo social:

La importancia del teatro en el orden social quedara probada demostrando que, lo mismo entre los pueblos antiguos que entre los modernos, *ha nacido en el templo para ayudarle en cierto modo, hablando a la conciencia a fin de corregir los extravíos que se escapan a la previsión de las leyes humanas*: este creo que es el fin del teatro; el medio *es ofrecer diversión y esparcimiento al ánimo en una vasta tertulia a la que concurren todas las clases de la sociedad*. (Lombia, 1845, p. 12).

Y Sigmund Freud en 1905, en su trabajo *Personajes psicopáticos en el escenario*, se refirió a lo que sucedía en el teatro a partir de su análisis de "Hamlet". Planteó que el

espectador de un drama estaba distraído y habitado por las emociones que la escena provocaba, ocurriendo entonces una disminución de las resistencias que, junto al proceso identificatorio con los personajes del drama posibilitaba una apertura hacia una toma de consciencia de aspectos reprimidos de su propio drama (Albizuri de García, s.f., p. 45).

Fue Moreno quien entendió ambas posibilidades y lo expresó en la arquitectura de sus escenarios de psicodrama.

El diseño es útil tanto para lo teatral como para la función psicológica. Los niveles ayudan tanto a la organización de la escena como a los intérpretes y a los pacientes a comenzar la acción donde se sientan más cómodos. La galería debe ser utilizada para localizar aquello idealizado (Pendzik, 1994, P. 30 en Cassón, 1998, p. 72 [Traducción del texto original]).

Si bien Moreno se refiere a que:

Los factores que influyeron sobre mis ideas no provenían fundamentalmente del teatro; mi idea directriz era la de los espacios abiertos en los que me había movido y actuado con niños, y el propósito de reproducir estos espacios abiertos por medios arquitectónicos. De allí la posibilidad de moverse libremente en un escenario abierto, su orientación centrípeta y su dimensión vertical (Moreno, 1977b, p. 167).

para diseñar el escenario de psicodrama tomó en cuenta aspectos tanto del Teatro Isabelino como del clásico griego y del shamánico (Cassón, 1998, p.71).

En arquitectura el teatro es un edificio o un espacio en el que una representación puede realizarse delante de espectadores. La palabra proviene del Theatron griego, "un lugar para mirar". Un teatro tiene por lo general un espacio escénico donde ocurre la representación. Desde la antigüedad la evolución del diseño de los teatros fue determinada en gran medida por los requerimientos físicos de los espectadores para poder ver y escuchar las representaciones y por los cambios naturales de la actividad teatral.

Son las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo en general, del Lejano Oriente, del norte de Europa y del hemisferio occidental antes de los viajes de Cristóbal Colón, en la segunda mitad del siglo XV, las que han dejado evidencia de construcciones asociadas a los rituales religiosos relacionadas con el teatro. Estudios en antropología sugieren que sus precursores fueron los círculos de la hoguera alrededor de la cual los miembros de comunidades primitivas se reunían para participar en ritos tribales. Karnak en el antiguo Egipto, Persépolis en Persia, y Knossos en Creta, son ejemplos de estructuras arquitectónicas con propósitos ceremoniales cuyo diseño, tamaño y configuración eran adecuados para grandes audiencias. Fueron utilizados como lugares de asamblea en la que una casta sacerdotal intentaría comunicarse con fuerzas sobrenaturales.

La forma del recinto teatral griego evolucionó durante dos siglos. Poco sobrevive de los teatros en los que se efectuaron las primeras obras, pero detalles esenciales se han reconstruido a partir de la evidencia de la arquitectura del *Teatro de Dionisio en Atenas*. El centro del teatro era el lugar original de la danza, un espacio circular plano que contenía el altar de Dionisio, el lugar de la orquesta. En el centro había una plataforma con escalones –*bemata*– que conducía al altar –*thymele*–. La representación de los actores se realizaba desde una plataforma elevada, probablemente llamada la *logeion*, o *lugar para hablar*, con el objetivo de que fuera más visible y audible, mientras que el coro se mantuvo en el lugar de la orquesta. Se cree que el *gran teatro helénico en*

Epidauró tenía en lo alto dos niveles de escenario. Los actores se vestían en el *skēnē* de donde deriva el nombre *escena*, que era una pequeña tienda, y el coro y los actores entraban juntos desde un lugar próximo, el *parodos* (Bay, Barker & Izenour, 2014, pp. 1-3.).

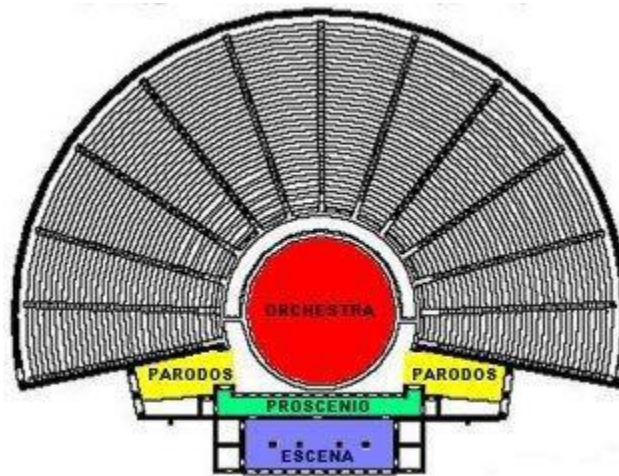


Figura 1. El Teatro: una creación ateniense
(Barreiro del Campo, s.f., p. 1)

A comienzos del siglo XI, existían dos tipos diferentes de teatro en Inglaterra. Uno estuvo representado por un pequeño grupo de actores profesionales que actuaban en salas, hostales, o mercados. El segundo tipo de teatro, que se encontraba en Londres, era realizado por aficionados que actuaban para la corte real y la alta burguesía. El logro significativo de la etapa isabelina está conectado con los teatros de los grupos de actuación profesional. El *escenario típico isabelino* era una plataforma de 3,7 metros cuadrados, que sobresalía en el medio del patio rodeado por los espectadores. Se elevaba de 1,2 a 1,8 metros y estaba protegido por un techo llamado *La sombra* o *Los cielos*. En la mayoría de los teatros el techo del escenario era sostenido por dos pilares al costado del mismo que ocultaban una zona superior de donde los objetos podían ser subidos o bajados. La parte trasera del escenario era una fachada con dos grandes puertas a nivel del escenario. También había un espacio para los "hallazgos" de personajes ocultos. (Bay & Barker, 2014, p. 12).

como una consecuencia lógica, la exigencia de un escenario que le correspondiera. Una forma de construcción radicalmente distinta es, por lo tanto, parte de una nueva voluntad teatral y a duras penas podría surgir fuera de este contexto. Y en el caso de que lo hiciera, produciría un efecto paradójico (Moreno, 1923, p. 1).

De cara a modelar un espacio utópico destinado a la realización de su Stegreiftheater, con la colaboración del joven arquitecto Hönigsfeld, Moreno creó en 1923 el llamado *Theater ohne Zuschauer*, publicado inicialmente en “Das Stegreiftheater”. En este libro se recogen las teorías y experiencias vinculadas al teatro a partir de 1922 cuando se buscaba crear una escena que permitiera la incorporación de los actores espontáneos a la representación. Dado que esta actuación era improvisada, carecía de un guión firmemente establecido y no precisaba de ensayos, decidió disponer la escena en el centro del espacio, prescindiendo de telón, caja escénica y bastidores, lo que conformaba una escena desnuda y en contacto directo con el público, cuya intervención él pretendía incentivar (Prieto Lopez, s.f., pp. 2-3).

Una de nuestras principales preocupaciones durante este período fue la construcción de un escenario que respondiera a los requisitos del nuevo drama. Se lo designó con diversos nombres: *Zentral Buhne*, *Raum Buhne*, *Stegreif Buhne*, etcétera. El primer postulado que establecí para la construcción de ese nuevo teatro era que toda lo que sucediera sobre el escenario debía verse con plena claridad desde cualquier punto del auditorio. De allí la construcción de la escena “redonda” (o circular), la eliminación del “*Guck Kasten Buehne*” (escenario de mundonuevo). Otra consecuencia fue el escenario “abierto”, abierto por todos lados, el actor no tenía dónde refugiarse, sin telón al frente, ni camarines detrás. El acento, pues, estaba en la espontaneidad, en el caldeamiento y en los movimientos sobre el escenario. Todo lo que antes acontecía detrás del escenario, ocurría ahora a la vista del público. Era el teatro de la exposición y la exhibición. Otra consecuencia fue la eliminación del dramaturgo autor de las obras escritas; ahora se transformaba en apuntador creativo y coproductor a impulso del momento. La escena abierta corre pareja con la representación abierta (Moreno, 1977b, pp. 165-166).

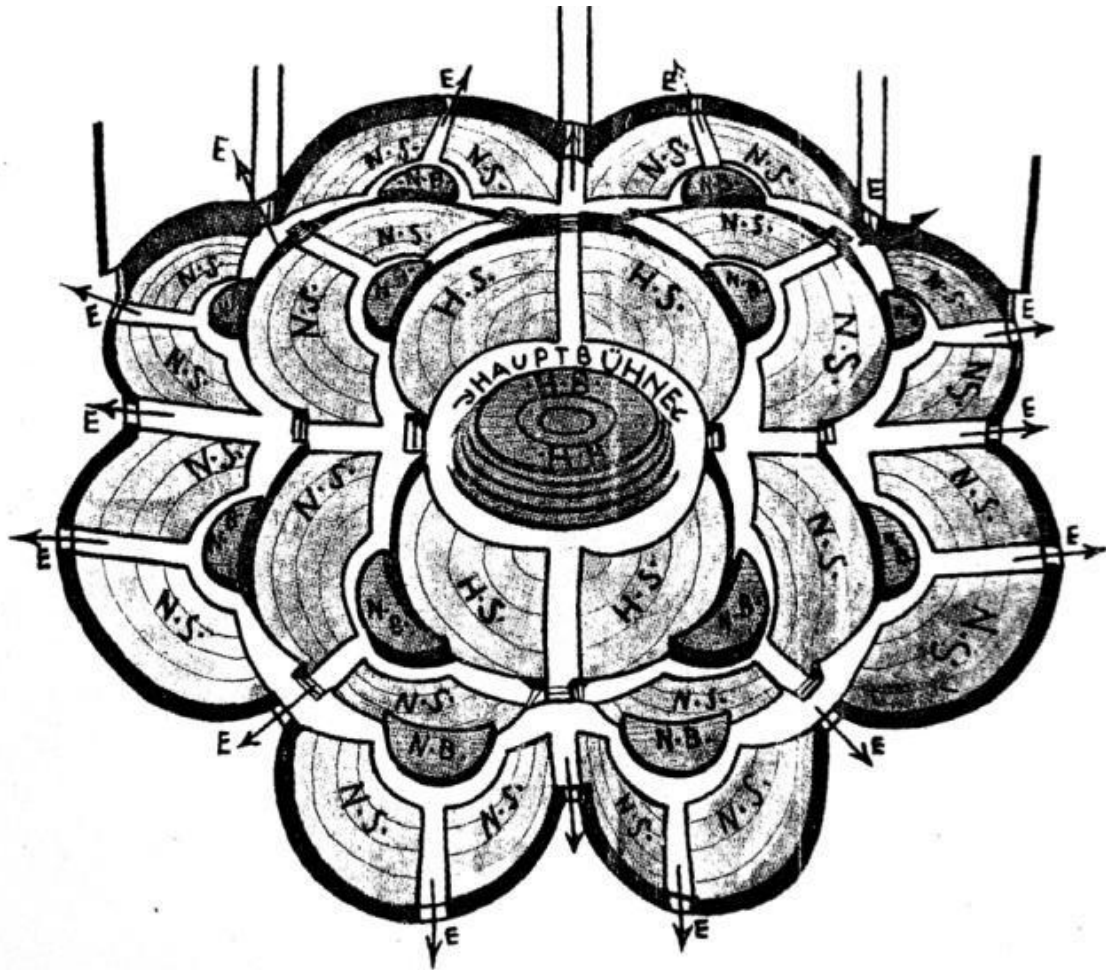
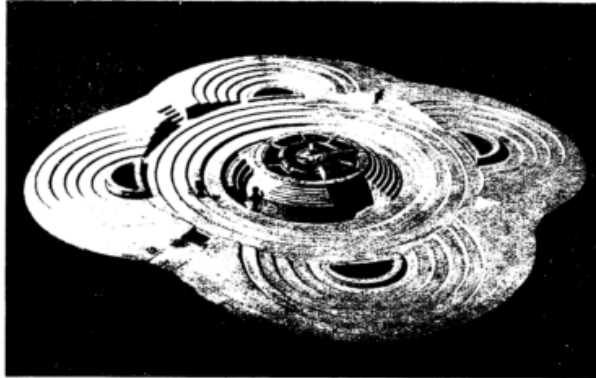


Figura 3. Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923.
(Prieto Lopez, s.f., p. 4)

Con esta arquitectura Moreno buscaba reconstruir las congregaciones espontáneas de individuos en torno a un relator improvisado que recordaba de su juventud en Viena.

Hönigsfeld no realizó una planimetría completa y detallada del proyecto teatral, sino simplemente una colección de dibujos concebidos como apoyo gráfico a los conceptos del Stegreiftheater de Moreno. El título del proyecto fue *Theater ohne Zuschauer*, teatro sin espectadores, del que cuenta Zerka Moreno que Moreno lo denominaba “el escenario espacial” (Guimaraes, 2016b, 8’ 40”), y sintetizaba el concepto de Moreno de un teatro en el que todos los participantes fueran actores potenciales de la representación. Esto dio lugar a un esquema espacial completamente novedoso y diferente, de manera que se trató de construir una nueva espacialidad capaz de romper la estricta división provocada por el arco proscenio y generar una fusión de espacio destinado a la visión y a la actuación (Prieto Lopez, s.f., pp. 3-4).



ZENTRALBÜHNE MIT HOHENENTWICKLUNG. VIER NEBENBÜHNEN

D A S S T E G R E I F T H E A T E R *

VON DR. JAKOB MORENO-LEVY

Alle Ideen, welche bestimmt sind, eines Tages von der Menschheit in großem Stil verwirklicht zu werden, treten in frühen Stadien der Stammesgeschichte als starke Erlebnisse auf und werden von einer Generation zur andern als Erinnerung (Mythos) weitergegeben. Der Turm von Babel, der Tanz um das goldene Kalb — enthalten diese berühmten Verirrungen kindlicher Menschen nicht beide Hauptelemente des hypermodernen Idealtheaters («Zentralbühne mit Höhenentwicklung», »das Publikum im Kreise angeordnet«)?

Ebenso wie dem großen Menschenstamm ergeht es dem Einzelnen. Wenn ihn bestimmte Ideen im erwachsenen Alter heftig beschäftigen, so haben diese sicher in der Kindheit ihren »Turm von Babel« gehabt. So erinnere ich mich an folgende Geschichte: Es war in meiner frühesten Kindheit. Da kamen oft, wenn die Eltern außer Haus waren, Nachbarkinder und wir spielten »Vater und Mutter« und das »feinste Essen«. Einmal sagte ich: »Heute spielen wir, Gott und die Engel. Ich bin der liebe Gott, ihr seid die Engel«. Ich führte sie in einen Saal, wir stellten einen Tisch in die Mitte. Die Kinder mußten aus allen Zimmern die Sessel herbeibringen und nun stellten wir einen Sessel auf den andern, immer höher hinauf, bis knapp an die Decke. Die höchste Stelle war der Sitz Gottes. Ich kletterte hinauf, die Kinder mußten Tisch und Sessel an

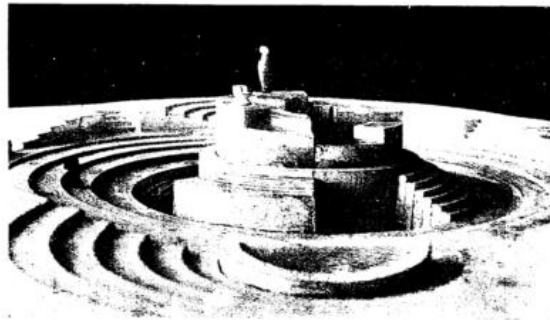
* »Das Stegreiftheater«, Verlag Kiepenheuer, Potsdam (Die Schriften des Vaters, Band IV).

den Füßen halten, damit ich nicht herunterfalle. Als ich oben saß, befahl ich den Engeln, einen Kreis um den Tisch zu bilden, einander die Hände zu reichen und sich wie richtige Engel um den Tisch zu drehen. Nachdem sie sich eine Weile gedreht hatten, befahl ich ihnen, wie richtige Engel zu fliegen. Sie taten also und auch ich breitete die Arme aus, aber statt zu schweben fiel ich und brach den Arm.

Dieselben Hauptelemente wie in diesem einfältigen Spiel sind in der modernen Bühnenforderung enthalten.

Die Guckkastenbühne mit ihrer Rück- und Seitendeckung, ihren Kulissen, ihrem starren System entspricht uns nicht mehr. Der moderne Geist, welcher seine Impulse vom Sportplatz und Film empfangen hat, verlangt vom Theater ein freies, körperliches, dreidimensionales Spiel. Daher wird die Bühne aus dem Versteck geholt und wie ein Turm in die Mitte gestellt. Sie schwebt im Raum, nicht rückwärts von Kulissen gedeckt, sondern freinach allen Seiten, und die Zuschauer sitzen ringsum im Kreise. Die Bühne ist so konstruiert, daß sie beliebig hoch gestuft werden kann. Eine Zentral- im Gegensatz zur bisherigen Peripheriebühne, eine Hoch- im Gegensatz zur bisherigen Tiefbühne, eine Vertikal- im Gegensatz zur bisherigen Horizontalbühne, eine bewegliche Freibühne im Gegensatz zum starren Guckkasten. Diese Bauform stellt den Schauspielern in völlig neuartigen Verhältnissen. Mußte

DAS STEGREIFTHEATER



ZENTRALBOHNE MIT HOHENENTWICKLUNG

er im Guckkasten nur nach einer, so muß er jetzt nach allen Richtungen des Raumes spielen, denn überall sitzen Zuschauer, die ihn hören und sehen wollen, mußte er bisher nur die Fläche, so muß er jetzt wie ein Akrobat auch die Höhen- und Tiefendimension beherrschen. Im Mittelpunkt steht nicht mehr das Drama, sondern der Körper, die Bewegung, der Schauspieler und seine Spiel- und Geistmächtigkeit. Daraus erklärt sich, daß alle bisherigen Dramen für die Zentralbühne ungeeignet sind. Denn von Äschylos bis Wedekind hat der dramatische Dichter für Guckkastenbühnen geschrieben. Mit der Guckkastenbühne fällt auch das Drama und umgekehrt.

Eine radikal geänderte Bühne ist nichts als der bauliche Ausdruck einer radikal geänderten Spielweise. Auch hier haben sich Impulse, die vom Sportplatz und Filmkommen, mit kindlichen Komplexen verbunden — und so ist das moderne Stegreifspiel entstanden. Dieses stützt sich nicht auf ein »geschriebenes« Drama und so fällt der ganze dramaturgische Apparat weg, es ist aber auch nicht Anarchie, vielmehr ist die »Freiheit«

eine Frucht harter Zucht und strenger Gesetze. Ein Spiel mit Regeln, für das es ein Pendant in der sportlichen Sphäre gibt: der Boxkampf und das Fußballspiel. Am schlagendsten tritt diese Tendenz in einem neuen Typus auf »Die lebendige Zeitung«⁹. Das Leben selbst wird gespielt, bevor es in die Zeitung kommt oder gefilmt wird: Leitartikel, die neuesten Ereignisse, Gerichtssaal, Sport, Reklame.

Das alte Theater wird als Gottesdienst unsterblicher Werte auch in Zukunft Sinn bewahren. Aber die Tendenz, eine so radikale Neuerung im Theaterwesen vorzunehmen, ist geschichtlich begründet. Während Kino und Sport von ihrem Entstehen ab Massenvergnügungen waren, ist das bestehende

Theater eine Einrichtung des Hofes gewesen, Schauspieler und Dichter waren im Dienste aristokratischer Zirkel. Die Krise des Theaters ist daher eine Folge der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die herrschende Schicht ist zerfallen, eine neue Gesellschaft auf demokratischer Grundlage entsteht.

⁹ Die lebendige Zeitung, ein Regiebuch, Verlag Kiepenheuer. (Die Schriften des Vaters).



ELSE KLEIMANN

SEDERTASCHE

Prieto Lopez, Profesor. Dr. *del Departamento de Proyectos Arquitectónicos e Urbanismo de Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Coruña*, describe y detalla de la siguiente manera el proyecto arquitectónico del *Theater ohne Zuschauer*:

El proyecto fragmenta la habitual escena rectangular en una serie de plataformas de dimensión y orientación variable que se disponen en diferentes posiciones del espacio. La direccionalidad no lineal y jerarquizada de la visión y la actuación, favorece la escena dispersa en plataformas y da lugar al uso de geometrías circulares en base a las cuales se construye la totalidad del espacio: desde la plataforma circular de mayor dimensión y que ocupa el centro del espacio elevándose un metro y medio para favorecer su correcta visión, se trazan radialmente cinco gradas en pendiente, destinadas a alojar al público en una posición vinculada a la escena central circular (*hauptbühne*). La escena central cuenta con una escalera anular perimetral que permite el acceso directamente a la cota más baja del auditorio o el descenso a la parte inferior de la escena donde se encontrarían los camerinos y zonas técnicas vinculadas a la escena. En uno de los dibujos de Hönigsfeld, la escena sobre la escena aparecen una serie de elementos de diferente color que serían plataformas, trampillas y escaleras que permitirían una conexión directa con la parte inferior de la escena. La última de estas gradas se convierte en un pasillo perimetral en torno al que se disponen cuatro escenas semicirculares (*nebenbühne*) levemente elevadas respecto al pasillo, a partir de las que se desarrollan radialmente cuatro graderíos inclinados de cinco niveles, asociados geométrica y funcionalmente a esa escena semicircular (Prieto Lopez, s.f., p. 4).

Prieto Lopez considera que:

La principal innovación de las propuestas en el plano espacial era la disposición de varias plataformas escénicas diseminadas entre el auditorio y compartiendo un único espacio. Estos elementos suponían la traducción arquitectónica realizada por Hönigsfeld de la idea de Moreno del *Teatro Espontáneo*, en el que el espacio jerárquico y direccional se transforma en un organismo fractal radial (Prieto Lopez, s.f., p. 5).

Relata Gomez Cumaco (2009, pp. 50-51) para referirse a la relación entre la arquitectura y la geometría fractal, que el origen de la palabra fractal, surge para explicar tanto una serie de conjuntos matemáticos, como las formas que se encuentran a nuestro alrededor en la naturaleza, es aquí en donde la arquitectura y los fractales se entrelazan; varios arquitectos a lo largo de la historia han recurrido a la naturaleza como fuente de inspiración o esta ha sido parte fundamental en el desarrollo de sus proyectos. La primera relación entre arquitectura y fractal fue introducida inicialmente por Mandelbrot en su primer ensayo sobre fractales.

El <<nuevo arte geométrico>> fractal presenta una sorprendente afinidad con las pinturas de los grandes maestros y con la arquitectura. Una razón evidente es que, al igual que los fractales, las artes visuales clásicas ponen en juego muchas escalas de longitud distinta y tienen preferencia por la autosemejanza [(Mandelbrot, 1981). Mandelbrot, 2003, p. 43]

Mas adelante agrega. “un edificio de Mies van de Rohe es una vuelta atrás a Euclides, en tanto que un edificio estilo Art Nouveau tardío es rico en aspectos

fractales” (Mandelbrot, 2003, p. 44). Mandelbrot, no sólo se está refiriendo a la autosemejanza que pueda tener el edificio en sí y a la variación de ésta en la escala, sino a la cantidad de detalles que pueda tener el mismo edificio a distintas escalas, es decir, que a medida que el observador se acerca al edificio puede ver nuevos detalles, los que continúan con la misma complejidad del edificio en sí, esto lo aclara él mismo en una entrevista realizada recientemente por Paola Antonelli, curadora de Arquitectura y Diseño en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien le afirma "Estoy segura que usted sabe que su trabajo ha tenido un enorme impacto en la arquitectura y en el diseño, no sólo formalmente, pero también filosóficamente” (Gomez Cumaco, 2009, pp. 51).

El Art Nouveau, perduró por un período aproximado de veinte a veinticinco años; se desarrolló a finales del siglo XIX y a principios de siglo XX y fue decayendo lentamente hasta que desapareció con la Primera Guerra Mundial (...) Por un lado, el Art Nouveau nace en un ambiente que busca expresar de una manera más o menos clara las tendencias que pretendían romper con el academicismo reinante, intentando superar los agotados patrones del historicismo y del naturalismo (...) Al tomar la naturaleza como fuente de inspiración, el art Nouveau no se detuvo solamente en admirarla u observar su apariencia externa. No fue su objetivo reproducir fielmente los motivos proporcionados por la misma; esto porque no sólo se proponía trascender a la apariencia externa de sus manifestaciones, sino que pretendía expresar también los vínculos internos entre la actividad psíquica del ser humano y los procesos naturales (Mattos Alvarez, 2002, 47-50).

Con respecto a la descripción de la cúpula en este proyecto dice Prieto:

Quizás el documento más interesante y clarificador sería la sección fugada en la que además de la configuración espacial del auditorio y las escenas aparece una cúpula nervada de hormigón. Ésta está formada por cuatro medias cúpulas de menor tamaño en cuyos encuentros y puntos medios se disponen dos costillas de hormigón de mayor tamaño que dejan un espacio entre ellas en los que se disponen los accesos conectados mediante escaleras con las diferentes zonas del auditorio y las escenas. Los cuatro sectores de la cúpula se unen en su centro, en el que se dispone un pináculo que podría dejar un acceso puntual de luz (Prieto Lopez, s.f., p. 5).



Figura 5. Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923.
(Prieto Lopez, s.f., p. 3)

Finalmente concluye:

El proyecto de Moreno y Hönigsfeld constituye una sólida tentativa de superar la ruptura de la separación entre auditorio y escena, descomponiendo ésta en varias de menor tamaño y tratando de romper con la división espacial entre esos dos espacios. Quizás el planteamiento más desconcertante de la propuesta del *Theater ohne Zuschauer* sea la búsqueda de un lugar que estableciese un orden geométrico para una acción improvisada... (Prieto Lopez, s.f., p. 5)

Moreno trató de establecer una cierta distancia respecto de otras técnicas teatrales basadas en la improvisación y la libre interpretación del actor como la desarrollada por Stanislavski en el *Teatro del Arte* de Moscú. El teatro de la espontaneidad no tenía nada que ver con el llamado *método Stanislavsky* donde la utilización de la improvisación tiene por objetivo escenificar un gran personaje como Romeo o un gran Rey Lear. Por lo tanto, “el factor de la espontaneidad en este caso está al servicio de la conserva cultural, para insuflarle nueva vida” (Moreno, 1977b, p. 168).

Existía una relación perceptible entre la escena circular abierta del *Stegreiftheater*, con los experimentos rusos de *Wachtangow*, *Tairow* y *Mayerhold*. La diferencia entre la estructura de mi escenario y la de los rusos radicaba en que el de ellos, aunque revolucionario por la forma, seguía estando dedicado a las representaciones ensayadas (...) De modo que las estructuras arquitectónicas del teatro ruso, estaban como a mitad de camino entre los dos extremos, la vieja *Guck Kasten Buehne* por un lado y el escenario abierto, vertical y central del *Stegreiftheater* por el otro (Moreno, 1977b, pp. 166-167).

La presentación oficial del proyecto en el ámbito teatral y arquitectónico tuvo lugar en la *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik* de Viena en 1924, y fue acompañada por una terrible polémica. El día de la inauguración, el 24 de septiembre de

1924, Moreno interrumpió los discursos inaugurales para acusar de plagio a Friedrich Kiesler, que había diseñado el catálogo de la exposición y presentaba su proyecto teatral del *Endless Theater* en la misma sección y una maqueta a escala real del escenario central del mismo al que se llamó *Raumbühne*. Las propuestas espaciales de Moreno y Kiesler, pese a tener un origen completamente diverso, presentaban destacables similitudes: en ambos proyectos se empleó una escena circular abierta en todo su perímetro, a partir de la cual se trazaba radialmente un auditorio en pendiente, en el que se intercalaban espacios de actuación secundarios. Estas similitudes no fueron consideradas casuales por sus autores cuando ambas propuestas fueron seleccionadas para formar parte de la exposición

Esta acusación fue el punto álgido de un desencuentro que se venía gestando desde comienzos del mes de septiembre. Tras la visita de una serie de especialistas y críticos de la prensa internacional de la exposición el 5 de septiembre de 1924, Moreno, enterado de la construcción escénica que había abordado Kiesler, envió a varios periódicos vieneses una carta reclamando la autoría del concepto desarrollado por Kiesler, a quién acusaba de plagio, a la que siguieron una serie de cartas abiertas entre Kiesler y Hönigsfeld en el diario vienes *Der Tag* que fueron avivando una polémica que estalló en la inauguración de la muestra de teatro. Ambos intercambiaron demandas por plagio y difamación, que les llevaron al *tribunal N°1 de Viena* en enero de 1925 (Prieto Lopez, s.f., pp. 9-10).



Figura 6. Friedrich Kiesler, *Catálogo de la International Ausstellung Neuer Theatertechnik*.

(Prieto Lopez, s.f., p. 9)



Figura 7. Friedrich Kiesler, *Raumbühne*, 1924.
(Prieto Lopez, s.f., p. 10)

Moreno (1987, pp. 349-354) consideraba que el escenario era un instrumento esencial para la forma ideal y objetiva de psicodrama, por lo tanto para diseñar sus diferentes modelos arquitectónicos de teatro consideró tres principios básicos de construcción, el principio terapéutico del círculo, la dimensión vertical del escenario y tres niveles concéntricos de la escena con un cuarto nivel, la galería supraindividual, que según Zerka Moreno se diferencian, en tanto niveles, del espacio del grupo, del público, ya que no forma parte del espacio del escenario (Guimaraes, 2016b, 13'10'). Moreno propuso cuatro modelos diferentes de escenario, el *modelo vienés* (1924), el *modelo de Beacon* (1936), el *modelo de Santa Isabel* (1940) y el *modelo de Nueva York* (1942).

Según considera su biógrafo, Marineau (1995, pp. 175-177), ya en el año 1936 Moreno había abierto dos consultorios en Nueva York, donde practicaba la medicina. Uno estaba situado en un barrio pobre y el otro en un barrio adinerado que le permitía ganarse el sustento, sin embargo debió resolver la encrucijada de continuar practicando la psicoterapia dentro de la corriente de las instituciones existentes o crear un nuevo centro desde el cual diseminaría sus ideas al resto del mundo. Así es como en el año 1936 nace Beacon, un lugar donde practicaría su terapia. Ese año le fue concedida la autorización para abrir el *Beacon Hill Sanatorium*. Fue la señora Franchot Tone, quien luego de encontrarse con Moreno para intercambiar ideas acerca del libro “¿Who shall survive?”, no solo ingresó al hospital debido a su problema con el alcohol, sino que además le ofreció el dinero para construir el primer teatro de psicodrama, un escenario dedicado a la investigación terapéutica de los pacientes.

Dice Moreno en su autobiografía:

Cuando ella escuchó acerca de mis planes del sanatorio, y cuando le comenté que iba a construir un teatro de psicodrama allí, me dijo inmediatamente en un arrebato de absoluta alegría, “¡que maravillosa idea! Me encantaría ser parte de ella. ¿Podría participar? Siento que este es mi destino. Soy una tomadora y fumadora empedernida. Si me quedo aquí, voy a morir. Mi vida está vacía, mis chicos ya han crecido. Este sueño es justo lo que necesito” (Moreno, Setiembre 1989, pp. 100-101 [Traducción del texto original]).

Doce años después de la presentación de su proyecto para un teatro en la *Exhibición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales en Viena*, Moreno logró construir un escenario de acuerdo a sus ideas. Dedicado a la señora Franchot Tone, difería algo de la idea original, pero incluía los principales elementos del primer diseño: todos en el teatro eran participantes y el escenario poseía tres niveles y una galería. Pronto Beacon fue famoso mundialmente (Marineau, 1995, pp. 177-178).

Casi la mitad del teatro estaba ocupada por el escenario. Tenía tres plataformas en forma de círculos concéntricos. La galería, 2,7 metros encima del escenario, estaba sostenida por dos postes que surgían de la escena media y tenía una baranda. El centro de la galería describía un arco correspondiente al del escenario. Había dos bastidores, el primero era para entrar al escenario y el segundo para depositar las mesas y las sillas necesarias. Había siete filas de diez asientos y se podían acomodar ochenta y cinco personas. La primera fila estaba muy cerca del escenario a sólo 60 centímetros. Al fondo del teatro había una pequeña casilla que contenía las llaves de luz y un “spot” (Moreno, 1987, pp. 350-351).

Moreno se refiere a cómo hacer uso de esta arquitectura:

Prácticamente, el diseño de los escenarios da una amplia zona para los movimientos expresivos: Facilita el arreglo de la escena y tiene gran utilidad sugestiva. Teóricamente las escenas pueden representar de modo simbólico esferas de acción terrenales o celestiales. Por ejemplo, la galería, que es realmente la cuarta escena, puede ser usada en el caso de una persona que quiere representar a Cristo. Actúa en la galería, que representa el cielo, y el resto de los actores actúan en el escenario (la tierra). O bien, si quiere representar a Mefistófeles en el infierno, el escenario se convierte en su morada y los demás actores representan en la galería (la tierra). Y también, en casos graves de sentimientos de inadecuación, la escena superior puede representar la perfección, de modo que el actor puede comenzar en el nivel inferior y alcanzar gradualmente el superior (Moreno, 1987, p. 351).

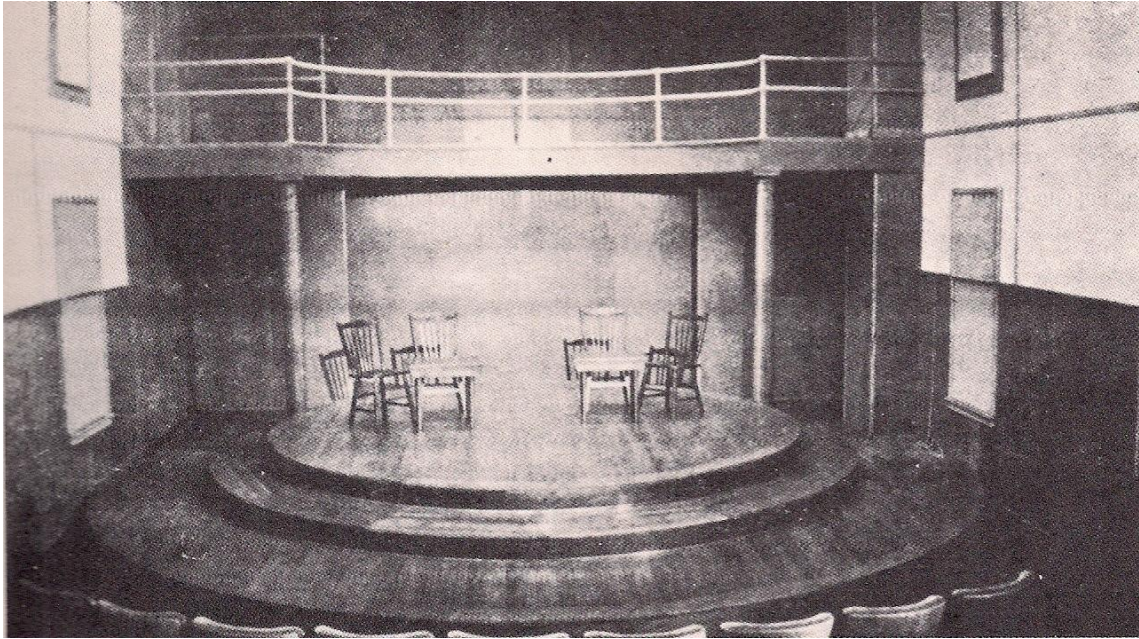


Figura 8. Beacon Model
(Moreno, 1977a, p. 270)

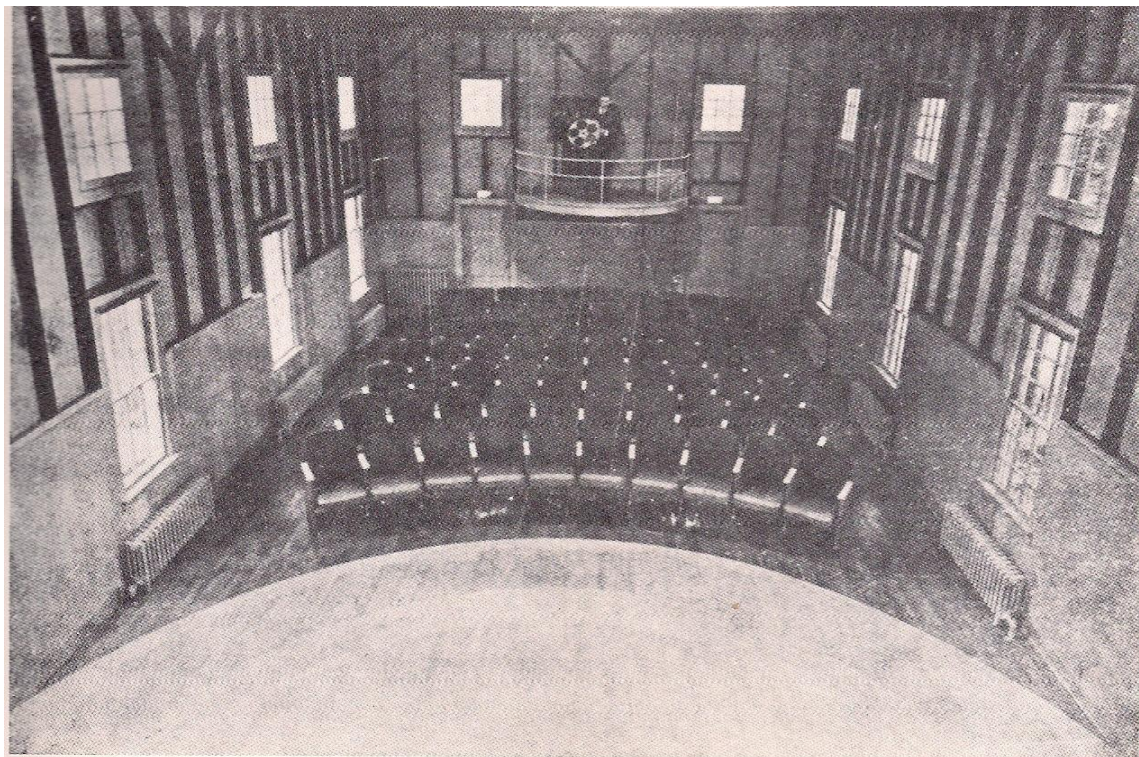


Figura 9. Beacon Model. Auditorio del teatro terapéutico
(Moreno, 1977a, p. 269)

En otoño de 1939, llegó a Beacon un grupo de profesionales del *Hospital St. Elizabeth de Washington D.C.*, para observar una demostración y familiarizarse con las técnicas. Habían sido enviados el Dr. Roscoe W. Hall y Hagan, por el Dr. Overholser, en ese entonces director del hospital. Ambos profesionales fueron claves en el desarrollo del psicodrama en las instituciones de salud mental. El 8 de junio de 1941, se

inauguró oficialmente el *Teatro de psicodrama de St. Elizabeth*, el primer hospital público que construyó un teatro de psicodrama donde se trató a numerosos miembros del ejército y se entrenó a miembros de la *Cruz Roja* (Marineau, 1995, p. 184).

Se construyó un pequeño teatro en el *Hospital de Santa Isabel*, siguiendo en todo lo posible el diseño del teatro terapéutico de Beacon Hill. Las tres plataformas circulares de diverso diámetro superpuestas, formaron las principales aéreas de representación. Como era imposible construir una galería o cuarto nivel debido a la altura limitada, se colocaron los pilares que ayudaban a crear la ilusión de una altura adicional y daban una dimensión vertical al escenario. Las amplias plataformas circulares con fondo de madera generaban un ambiente ideal para cualquier escena imaginada o real. La diferencia de alturas del escenario permitía interpretar diversos niveles de vida y ayudar al paciente actor en su proceso de estimulación. El paciente actor podía comenzar en el nivel del público, y a medida que crecía su espontaneidad, podía también elevar su posición física respecto de las personas que lo rodeaban. El escenario así construido ayudaba al paciente a producir un mundo correspondiente a sus estados mentales. Otro rasgo del diseño era la igualdad espacial de actores y espectadores. El escenario se proyectaba en el auditorio, convirtiendo al público en parte integrante de la experiencia de representación. El equipo de luces incluía una banda marginal con cuatro circuitos separados: rojo, azul y dos blancos; un pequeño “spot” y una lámpara proyectora. Si bien no había reductores de intensidad, con diversas llaves se podía graduar la cantidad de la luz de la manera más adecuada (Moreno, 1987, pp. 351-353).

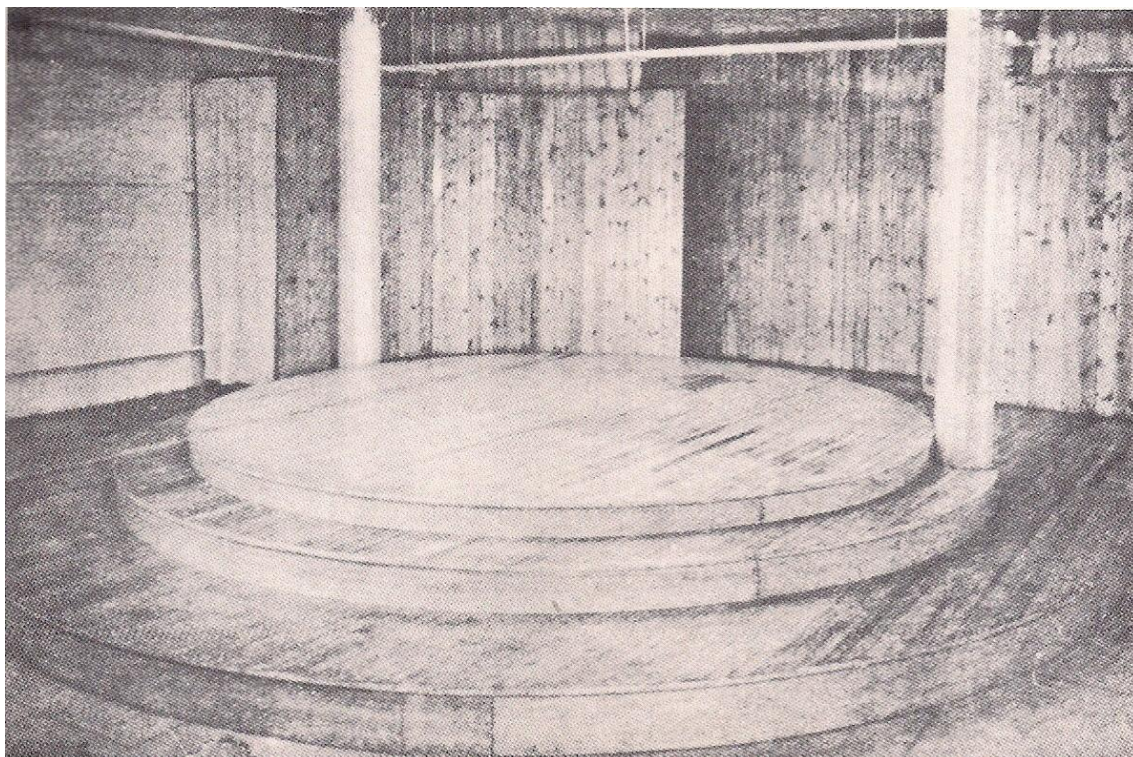


Figura 10. Washington Model, St. Elizabeths Hospital, 1940
(Moreno, 1977a, p. 273)

El *New York Institute* atraía a gente de diversos campos y junto al de Beacon era el otro laboratorio excepcional. Fritz Perls, Faulkes y Berne fueron algunos de los participantes de las sesiones nocturnas de los viernes. Durante años Beacon y Nueva York fueron el terreno donde se entrenaron cientos de psicodramatistas y lugar de encuentro (Marineau, 1995, p. 184).

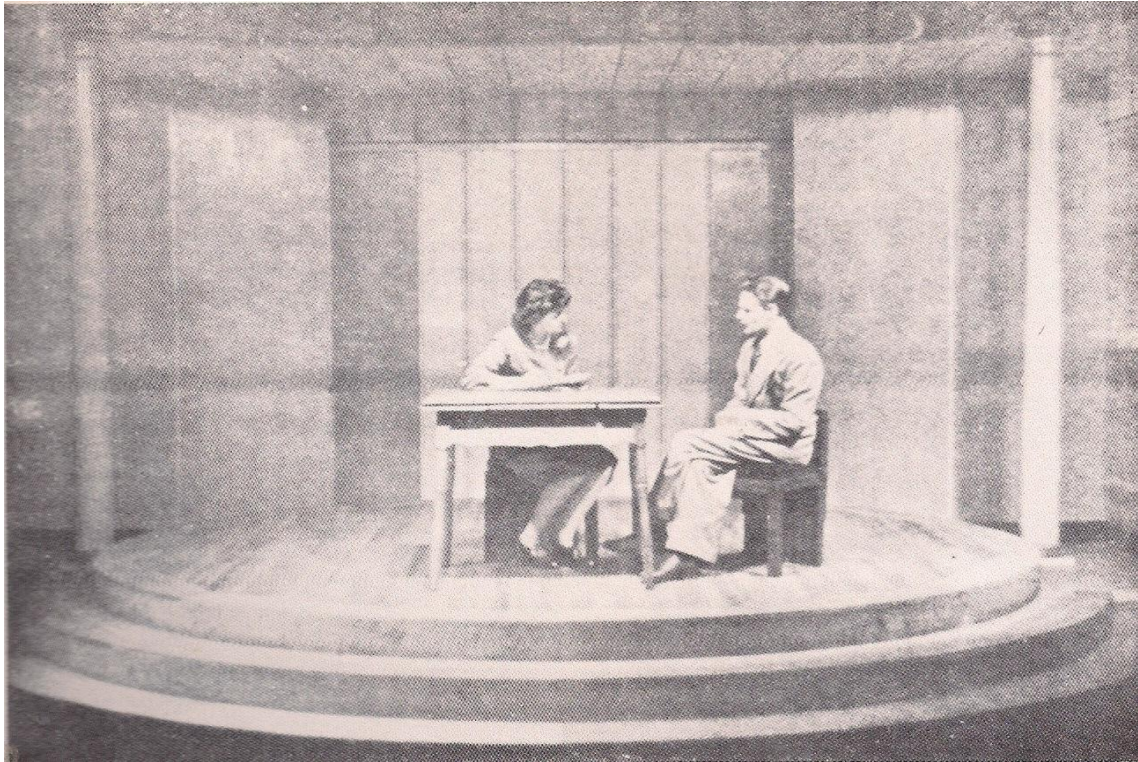


Figura 11. New York Model, 1942
(Moreno, 1977a, p. 275)

Este modelo fue una réplica muy simplificada del modelo de Beacon. No tenía galería y ocupaba la mitad del espacio total. El auditorio tenía capacidad para cien espectadores. Estaba equipado con un sistema de altoparlantes y conectado con una sala de grabación donde se podía registrar la producción que se desarrollaba (Moreno, 1987, p. 354).

Moreno (1972, p. 75) caracterizó al escenario como *el primer instrumento* dentro del método psicodramático. Fundamenta su importancia en que el paciente obtiene un espacio vital donde puede actuar en múltiples direcciones, ampliando su libertad a partir de la posibilidad de expresar sus sentimientos libremente, ampliando las instancias de la vida real en un espacio donde la fantasía y la realidad no se hallan en conflicto. Es por esto que entiende que la arquitectura del escenario, su forma circular y sus diferentes planos, se adaptan a las exigencias terapéuticas. Sin embargo, Moreno amplía la concepción de escenario a la idea de espacio ya que planteó que un psicodrama puede ser realizado “en cualquier lugar, allí donde estén los pacientes”.

Un psicodrama puede realizarse en cualquier lugar, allí donde estén los pacientes: puede ser el campo de batalla, la sala de clase, la casa familiar. La resolución última de los conflictos mentales profundos exige un ambiente objetivo: el teatro terapéutico (Moreno, 1972, p. 75).

En función de la propuesta de Moreno acerca de la necesidad de procurarle al paciente un escenario como un instrumento que le aporte un espacio vital para que se exprese, no pocos psicodramatistas llevaron adelante esta propuesta y desarrollaron nuevas y variadas arquitecturas y formas de estructurar el escenario del teatro terapéutico. Boria (s.f., **Teatro di psicodramma**), psicodramatista italiano, asumiendo que es necesario un espacio especial para hacer activos tanto sus aspectos psíquicos

como los corporales, considera el escenario como el lugar donde las personas podrán expresar, a través de la representación teatral, sus contenidos psíquicos. El escenario es por lo tanto, el espacio construido específicamente para facilitar que los individuos expresen de modo espontáneo aspectos de su mundo interno. Considera que la forma ideal del escenario es el círculo. Blatner (2005, p. 3), psicodramatista estadounidense, dice que puede ser utilizado como escenario tanto una plataforma especial como el espacio de trabajo del grupo o el sitio donde surgió el conflicto. Recorriendo la bibliografía de psicodramatistas argentinos, aparece la propuesta de Buchbinder (Abril 2013, pp. 20-21), quién propone un espacio circular vacío como escenario, al que compara con una página en blanco o con el silencio, en el sentido de que genera condiciones para la creación y la recreación. El matrimonio Pundik, con el objetivo de procurarle al protagonista un espacio vital, considera que el escenario puede tener diferentes formas y tamaños y lo define como contexto dramático en el sentido de que lo que se desarrolla en él es el “como si” (Pundik & Pundik, 1974, pp. 28-30). Rojas Bermúdez (1997, p. 39), uno de los fundadores del psicodrama en la Argentina, describe el escenario como un lugar generalmente rectangular, uno de cuyos lados contacta la pared y los otros tres contactan el auditorio. Considera que es conveniente que los integrantes del grupo puedan tocar con los pies el borde del escenario, de tal forma que se acorten las distancias entre protagonista y espectadores a la vez que delimita el contexto grupal dramático. En el mismo sentido, considera que su altura debe oscilar entre 15 y 30 cm introduciendo de este modo uno de los tres principios básicos de construcción del escenario considerado por Moreno. Rojas entiende que el psicodrama hace intervenir un nuevo elemento en la psicoterapia, el espacio, que transformado en escenario permite la representación del mundo interior del paciente y a partir de este pasaje de lo verbal a la acción surge una nueva dimensión en el proceso terapéutico donde se introducen nuevos elementos y recursos técnicos en la psicoterapia: el cuerpo, los objetos y la acción.

Para caracterizar esta nueva dimensión en la psicoterapia cabe preguntarse qué es el espacio. El hombre desde sus orígenes ha intentado comprender este concepto. El tema del espacio ha sido analizado desde puntos de vista muy dispares como la física, la matemática, la filosofía, la sociología, la psicología, la metafísica, el arte, etc. Tanto la ciencia como el arte han planteado múltiples respuestas que condujeron a su vez a nuevos interrogantes. Una síntesis de aquellos recorridos llevados adelante por la filosofía y la psicología hasta desembocar en el psicodrama resulta relevante en el marco de esta investigación.

2.2. La noción de espacio

2.2.1. La noción de espacio en la filosofía

En la filosofía antigua (Ferrater Mora, 2004, pp. 1079-1080) el problema del espacio fue discutido con frecuencia al hilo de la oposición entre lo lleno, τ'ο' πλε'ον, y lo vacío, τὸ κενόν. Esta oposición es paralela a la que existe entre materia y espacio. Es también paralela a la que existe entre el ser y el no ser. A veces los dos puntos de vista se hallan mezclados; a veces separados. A menudo es difícil precisar dónde termina el paralelismo. La razón de esta variedad y de esta imprecisión a la vez, radica en la dificultad de dar una interpretación unívoca a las cosmologías helénicas, especialmente a las de los presocráticos. Son ejemplos de ello Parménides y Demócrito.

Al negar que se pueda hablar del no ser, Parménides niega al mismo tiempo que se pueda hablar del vacío; lo único que hay, y de que puede hablarse, es el ser, y el ser es enteramente lleno. Más este ser lleno puede ser, entre otras cosas, la materia compacta, o el espacio. Zenón, discípulo del mismo (Copleston, s. f., pp. 52-53), fue autor de varios argumentos ingeniosos inventados para demostrar las tesis de su

maestro, trata de reforzar esta negación reduciendo al absurdo la opinión opuesta. Supóngase por un momento que haya un espacio en el que están las cosas. Si ese espacio es la nada, entonces las cosas no pueden estar en él; en cambio, si es algo, también este algo mismo estará en el espacio, y este espacio estará él mismo en el espacio, y así sucesivamente hasta el infinito... Pero esto es absurdo. Por lo tanto, las cosas no están en el espacio o en un receptáculo vacío, y Parménides se hallaba en lo cierto al negar la existencia de un *vacuum*.

Demócrito afirma a la vez que puede hablarse en cierto modo del no ser; tanto los átomos como el vacío existen, ya que de otro modo no podría haber movimiento, pero son dos distintas formas de existencia que parecen equivaler respectivamente a la materia y al espacio (Ferrater Mora, 2004, p. 1080).

En Platón y en Aristóteles aparecen algunas reflexiones sobre el espacio. Platón considera que es necesario para explicar la génesis del mundo, además del modelo (las figuras geométricas) y de su imagen (el mundo), un tercer principio (el espacio) para que sea posible toda la generación. Éste es como su nodriza y debe carecer de toda forma para poder albergarlas todas.

Para Aristóteles los seres por naturaleza son objeto de la *Física*, son aquellos que tienen en sí mismos el principio del movimiento y del reposo. Un estudio sobre la naturaleza no es posible sin una teoría sobre el movimiento, la cual, por su parte, requiere una teoría sobre el vacío, el tiempo y el lugar. Aristóteles formula así que la existencia del lugar se conoce claramente: primero, cuando se observa cómo un cuerpo es remplazado por otro. Para determinar la esencia del lugar examina en primer término los sentidos en que se dice que una cosa 'está en'. Entre éstos deben diferenciarse los que son propios de los que no lo son. En sentido propio sólo se dice 'está en' cuando algo está en un recipiente y, en general, en un lugar; los demás sentidos se entienden a partir de éstos. (Cárdenas Mejía, enero-agosto 2008, pp. 145-147).

S. Sambursky recuerda en *The physical world of late antiquity* (1962), que las principales concepciones sobre el espacio posteriores a Aristóteles fueron descritas por Simplicio. Entre éstas se destacan dos. Una se debe a Teofrasto, quien propone considerar el espacio no como una realidad en sí, sino como <<algo>> definido mediante la posición y orden de los cuerpos. La otra se debe a Estratón de Lámpsaco, que propone considerar el espacio como una realidad equivalente a la totalidad del cuerpo cósmico. El espacio es <<algo>> completamente vacío, pero siempre llenado de cuerpos. Esta concepción de espacio, según Sambursky, es similar, sino idéntica, a la idea del espacio como un <<absoluto>> propuesta por Newton.

Según Sambursky, durante la época helenística todas las concepciones de espacio fueron variaciones de las ideas propuestas por Teofrasto o por Estratón de Lámpsaco.

Por ejemplo Plotino declara que el lugar puede concebirse como un intervalo, en este sentido el lugar es una <<realidad incorpórea>>, desde este punto de vista Plotino parece seguir a Platón, sin embargo él señala que todo tiene su <<lugar propio>>, y en este sentido podría decirse que sigue a Aristóteles, pero lo que le reprocha a éste es el haber distinguido entre el <<lugar>> y el <<donde>>, ya que en rigor, cuando se señala un <<donde>>, se indica un <<lugar>>.

Por otro lado, la concepción estoica del espacio se distingue de la aristotélica en cuanto los estoicos concibieron al espacio como un <<continuo>> dentro del cual hay <<posiciones>> y <<órdenes>> de los cuerpos, pero se acerca a la aristotélica por cuanto las disposiciones de los cuerpos engendran <<lugares>> en que se encuentran o pueden encontrarse. Combinaciones de las doctrinas platónica, estoica y aristotélica se hallan en autores como Siriano y Damascio, siendo el espacio para estos autores una especie de <<matriz>> dentro de la cual se halla la posibilidad de las diversas <<posiciones>> de los cuerpos y de las relaciones entre ellos (Ferrater Mora, 2004, pp. 1080-1081).

La experiencia espacial del Medioevo estaba enraizada y ligada a la vida y sus vínculos. La espacialidad no existía como una dimensión independiente, sino que emergía de las relaciones mutuas entre las personas y el mundo en el que convivían. No se concebía el espacio como “*un medio neutro, sino como una fuerza que rige la vida, la abarca, la determina... la fascina*” (Zumthor, *La medida del mundo*, 1994). Los mapas de la época son una clara expresión de las relaciones espaciales: no trataban de representar un mundo independiente, separado, ni de dar unas coordenadas de ubicación abstractas, sino de presentar gráficamente la concepción del mundo que aquellos hombres tenían. Mundo creado y regido por Dios, centrado en Jerusalén y habitado tanto por la cristiandad como por los infieles. No era un mundo geométrico flotando en el vacío. Era un mundo a la vez concreto, espiritual y complejo. El espacio medieval estaba fuertemente cargado de simbolismo religioso y dividido en regiones sagradas y profanas.

El lugar que un ser ocupaba se percibía como una cualidad propia del mismo, no como algo externo o independiente, y mucho menos como un punto a ubicar en un sistema de coordenadas (que fue inventado mucho después por Descartes). Todas las criaturas tenían un “lugar natural” y allí debían estar para mantener la armonía del cosmos. El mapa medieval expresa una característica común a múltiples cosmovisiones: en el centro, nosotros. Nuestro espacio es sagrado, favorecido por los dioses, amistoso, permanente y ordenado, mientras que alrededor se cierne lo amorfo, lo caótico y peligroso. El espacio no era algo objetivo e independiente, sino una propiedad comunitaria cerrada y regida por Dios. Vivían embebidos en un universo orgánico, vivo y espiritual (Najmanovich., 2012, *Corpus I, La experiencia espacial del Medioevo*)

Durante la Edad Media y especialmente entre los escolásticos, las ideas sobre la naturaleza del espacio se fundaron en nociones ya elucidadas en la filosofía antigua. Uno de los principales problemas planteados fue el de la dependencia y el de la independencia del espacio respecto a los cuerpos. La opinión que predominó fue la aristotélica: la del espacio como lugar. Ello no significa que no se distinguieran varias nociones de espacio. Una distinción importante fue establecida entre el espacio real que es finito, teniendo los mismos límites que el universo de las cosas, y el espacio imaginario, el que se <<extiende>> más allá de las cosas actuales o mejor dicho, el que se piensa como <<conteniendo>> otras cosas posibles y es potencialmente finito. El espacio imaginario es a veces identificado con el vacío puro. El espacio real es el espacio de los cuerpos. Puede pensarse como algo <<real>> o como algo puramente <<mental>> o como una abstracción mental basada en la percepción de la realidad física (*cum fundamento in re*). Por otro lado, muchos escolásticos distinguieron entre tres nociones. El *locus* es el τόπος aristotélico, el *situ* es la disposición de las partes del cuerpo en <<su>> lugar, y el *spatium* es la distancia entre dos puntos, es decir, el intervalo, el <<vacío>> (Ferrater Mora, 2004, pp. 1081-1082).

Al referirse en general a la idea de espacio tal como la concibieron los filósofos y hombres de ciencia modernos, se comprende la idea de espacio como una especie de <<continente universal>> de los cuerpos físicos (Ferrater Mora, 2004, P. 1082). Sin embargo, conviene tener en cuenta que una de las más grandes controversias en la historia de la filosofía es la discusión entre dos escuelas llamadas respectivamente “empiristas” y “racionalistas”. Los empiristas, representados por los filósofos británicos Locke, Berkeley y Hume, sostuvieron que todo nuestro conocimiento se deriva de la experiencia; los racionalistas, representados por los filósofos continentales del siglo XVII, en especial Descartes y Leibniz, sostuvieron que además de lo que conocemos por experiencia, hay algunas “ideas innatas” y “principios innatos” que conocemos independientemente de la experiencia (Russel, 1912, p. 36).

La idea de espacio juega un papel central en la filosofía de Descartes (1596-1650). El espacio es para Descartes *res extensa*, que constituye la esencia de los cuerpos. Una

vez despojados los cuerpos de todas las propiedades sensibles -siempre cambiantes- queda en ellos la extensión. El espacio es conocido *a priori*, con perfecta claridad y distinción; la extensión no es <<sensible>>, es <<inteligible>>.

53. *Cada substancia tiene un atributo principal, siendo el atributo del alma el pensamiento y el del cuerpo la extensión.*

Aun cuando cualquier atributo baste para dar a conocer la substancia, sin embargo cada substancia posee uno que constituye su naturaleza y su esencia y del cual dependen todos los otros. A saber, la extensión tridimensional constituye la naturaleza de la substancia corporal; el pensamiento constituye la naturaleza de la substancia que piensa. Es así, pues todo lo que podemos atribuir al cuerpo, presupone la extensión y mantiene relación *de dependencia* de que es extenso; de igual modo, *todas las propiedades* que constatamos de la cosa que piensa, sólo son diversos modos de pensar. Así pues, no podríamos concebir, por ejemplo, figura alguna si no es de una cosa extensa, ni tampoco movimiento que no se dé en un espacio extenso. De igual modo, la imaginación, la sensibilidad y la voluntad dependen de tal modo de un ser que piensa, que sin él no podemos concebirlas. Pero, al contrario, podemos concebir la extensión sin figura o sin movimiento y la cosa que piensa sin imaginación o sin sensibilidad y así en otros casos (Descartes, 2002, p. 53).

Para Spinoza (1632-1677), la substancia extensa <<es uno de los atributos infinitos de Dios>>. La extensión <<es un atributo de Dios, esto es, Dios es cosa extensa>> (Ferrater Mora, 2004, pp. 1081 -1082).

Destaquemos la consecuencia de que nada podemos conocer de la Naturaleza sin ampliar a la vez nuestro conocimiento de la causa primera, es decir, de Dios (Spinoza, 1661, p. 34 [nota al pie nº 49]).

Para Descartes y los cartesianos, Dios no descansa, la creación continúa. ¿Qué quiere decir esta tesis de Descartes recuperada por Spinoza y Leibniz y llevada hasta el absurdo por Malebranche?

a) El mundo material, es decir, el espacio, no persiste en la existencia sino porque está mantenido por el pensamiento divino y contenido en dicho pensamiento: *producido* por él continua y literalmente secretado -espejo orgánico del infinito.

b) Las leyes del espacio, leyes matemáticas, son decretadas por Dios y conservadas por Él; nada le escapa y el cálculo matemático reina en la naturaleza porque es co-extensivo en el espacio producido por Dios.

c) La novedad es constante en la naturaleza, aunque los elementos (*naturales*) sean perfectamente sencillos - tan sencillos en realidad que sólo hay uno: el espacio geométrico-. La acción divina, como la acción humana, procede a la manera de quien hace encajes y logra componer con un simple hilo figuras extraordinariamente complejas. Esta metáfora se halla propuesta completamente en serio en las *Meditaciones* de Descartes. En realidad, cuando Descartes afirma que todo en la naturaleza no es sino figura y movimiento, no hay que tomar esos términos como metáforas, sino al pie de la letra. El Dios cartesiano produce, opera, obra como los seres finitos, aunque no se consuma (Lafebvre, 2013, pp. 320-321).

En todas estas interpretaciones filosóficas, el espacio aparece como una realidad substancial, lo que luego Kant va a denominar <<cosa en sí>>. Estas ideas coincidían con las de los denominados por Berkeley <<filósofos mecánicos>>, es decir con las ideas de quienes mantenían que hay ciertas propiedades de los cuerpos físicos que son <<primarias>> - siendo la extensión una, si no la principal, y a veces la única, de ellas-, a diferencia de las propiedades, o cualidades, secundarias, percibidas por los sentidos (Ferrater Mora, 2004, p. 1082).

Mientras Descartes atribuía la noción de extensión al mundo sustancial, Locke, también lo aplicó a lo espiritual. Para Locke, la extensión no es un atributo exclusivo de la materia, sino que pertenece tanto a ésta como al espíritu y el espacio se convirtió entonces en el campo común entre el mundo de la materia y el mundo del espíritu (Van de Ven, C. en Pizarro Juanas, 2001, p. 111). Locke distingue entre la extensión y el cuerpo. Los cuerpos son sólidos y extensos con partes movibles mientras que la extensión es el espacio entre esas partes movibles. Locke rechaza la intuición cartesiana de la consciencia opinando que la consciencia humana al momento de su nacimiento es una tabla rasa que recibe contenido a partir de las experiencias sensoriales a lo largo de la vida. El conflicto entre intuición y experiencia sensorial, encontró su reflejo en la noción de espacio. Los empiristas ingleses negaron la existencia de un conocimiento a priori planteando que la noción de espacio es posible solamente como una percepción sensorial (Pizarro Juanas, 2001, p. 111).

Berkeley con su crítica a Locke, plantea que considerar al espacio como una <<cualidad primaria>> es suponer que éste existía con independencia de ser percibido. Pero si para Berkeley ser es ser percibido, el espacio es una idea tanto como las cualidades secundarias por ejemplo de sabor y color. Esto no significa que el espacio sea una ilusión sino que el espacio es una realidad o mejor una <<idea real>> (Pizarro Juanas, 2001, p. 113).

Hume considera que las ideas de espacio y tiempo sólo se pueden conocer por medio de otras ideas, es decir en cuanto que se presentan como ideas relacionales, pero por otra parte ellas existen independientemente como condiciones necesarias para la experiencia, ya que ellas son el modo de aparecer de los objetos sensibles (García Cubillos, junio-diciembre 2008, p. 60).

La discusión sobre la naturaleza del espacio -junto con la discusión sobre la naturaleza del tiempo- fue muy movida durante la segunda mitad del siglo XVII. Se centró en torno a la polémica entre Newton y Leibniz.

En el “Escolio” sobre el espacio y el tiempo, Newton presenta, desarrolla y sustenta, en parte, su concepción de espacio absoluto. Para Newton el espacio es absoluto porque existe a la manera en que existen los cuerpos físicos (el espacio es tan real como estos), pero en forma independiente de estos. Además, este espacio trasciende, o va más allá de, la información que proporcionan los sentidos y la experiencia; el espacio es inobservable.

Para Newton, hay que diferenciar entre el espacio aparente (relativo) y el espacio real (verdadero): el espacio aparente nos lo proporcionan los sentidos en tanto que el espacio real es el espacio absoluto, tal y como él lo concibe: infinito, homogéneo, isótropo y euclídeo (tiene una métrica euclídea). A esta concepción de espacio se le opuso Leibniz de manera casi simultánea. Éste desarrolla una concepción de espacio relacional, de acuerdo con la cual el espacio en realidad no existe, éste es simplemente un concepto, una idea, pero que como tal no hay nada real que le corresponda. La idea de espacio se obtiene a partir de la relación de coexistencia entre los objetos (Guerrero Pino, 2005, pp. 37- 41).

Boscovich examinó el problema del espacio -y del tiempo- a la vez como realidad y como idealidad: lo primero es el espacio como es, y lo segundo, el espacio como es conocido -y sobre todo medido-. En la opinión de Fuertes & Lopez (Abril 1997, p. 59),

acerca de la visión del espacio en Boscovich, tanto el concepto de espacio como el de tiempo son conceptos secundarios, generados por las relaciones de distancia que se establecen a través de las interacciones entre partículas, entendidas éstas y sus interacciones.

Poco después de la teoría de Boscovich acerca del espacio, surge la teoría de Kant quién distingue el orden trascendental del orden empírico sosteniendo que las impresiones sensibles son percibidas porque existen determinadas *condiciones* que hacen posible la percepción. Esas condiciones no son individuales, empíricas, ni psicológicas, sino que son universales y necesarias (trascendentales). Kant las denomina *a priori*, esto es, son lógicamente anteriores a la sensación, universalmente válidas y necesarias. Estas son el tiempo y el espacio. El espacio es para Kant la condición de la intuición objetiva y tiene su origen en el sujeto (lo que no significa que sea subjetivo). No es un concepto empírico que se pueda derivar de la experiencia de los sentidos externos. Es la condición de posibilidad para que cualquier cosa sea observada en algún lugar. Se puede imaginar que no hay nada en el espacio pero no se puede imaginar que no haya espacio (Acuña, 2005, p. 2).

Durante el llamado idealismo alemán se acentuó el constructivismo del espacio. Según Fichte por ejemplo, el espacio aparece como algo puesto por el yo cuando éste pone el objeto como externo (Ferrater Mora, 2004, p. 1085). Para Hegel el espacio es como realidad concreta una abstracción que se concreta en el ahora donde coinciden tiempo y espacio (Cantón Mayo, 2007, p.119). El espacio es una fase, un <<momento>> en el desenvolvimiento dialéctico de la idea, la pura exterioridad de ésta. El espacio aparece en este último caso como la generalidad abstracta del ser-fuera-de sí de la naturaleza (Ferrater Mora, 2004, p. 1085).

1. ° El éter con *ser determinado* es inmediatamente el *espacio*. El que el espacio como este simple continuo sea inmediatamente uno con el yo sienta la *intuición* sensible; pero esta observación carece aquí de interés, pues lo que define ese continuo es precisamente que ex-siste y, en cuanto así diferenciado del yo, el éter es espacio. Lo *implícito* no pasa de ser el mero concepto como esencia abstracta, que aquí ya no vale como verdad, pues el concepto es la Cosa misma. Asimismo, el que el espacio sea *de suyo* el Espíritu inmediato, lleno de su propia beatitud, no significa que éste *de-suyo* valga como su verdad sino, por el contrario, que, lejos de ser algo *implícito*, actualmente está determinado como naturaleza. Y esto significa que el Espíritu, como esencia consciente de sí, *cae fuera de él*; o, lo que es lo mismo, el espacio es esencia consciente de sí *implícitamente, íntimamente*, en su *Idea*. La aplicación de esta definición al *ser determinado* del espacio consistiría en considerar el espacio como la intuición sensible, lo que aquí no viene a cuento, pues ha quedado sentado como *ser determinado* <o el objeto es esta misma carencia de objetualidad> (Hegel, 2006, p. 6).

La *duración* es la sustancia del espacio y del tiempo; si repasamos la exposición de su concepto, ya esta inmediata unidad de ambos es el fundamento I de su ser; en efecto, lo negativo del espacio es el tiempo; lo positivo, el ser de las diferencias del tiempo, es el espacio. Pero ambos se hallan sentados en la duración con valor desigual, o su unidad se halla expuesta sólo como el movimiento de transición del uno al otro; de modo que el comienzo y la realización y el resultado se disgregan. Pero el resultado expresa precisamente cuál es su fundamento y su verdad (Hegel, 2006, p. 14).

Durante el siglo XIX ha sido frecuente examinar no sólo la naturaleza del espacio -o de la idea de espacio-, sino también la cuestión del origen de las nociones de espacio, y

ha habido numerosas discusiones acerca del carácter absoluto o relativo, objetivo o subjetivo del espacio, así como sobre el problema de las relaciones del espacio con el tiempo y la materia. Las distintas consideraciones de que ha sido objeto el espacio, que se han fundido a veces en una sola teoría general se diferencian en: La dimensión geométrica donde el espacio es considerado como <<el lugar de las dimensiones>>, como algo continuo e ilimitado; la dimensión física donde el problema del espacio se relaciona íntimamente con las cuestiones referentes a la materia y el tiempo. Se habla así en física de espacios pluridimensionales, hiperespacios, continuo espacio-tiempo, etc., de la dimensión gnoseológica donde el espacio es examinado en cuanto clase especial respecto de las categorías, de la dimensión psicológica donde el espacio es considerado como objeto de la percepción, y la respuesta al problema ha dado por resultado diferentes teorías acerca de los distintos espacios -táctil, auditivo, visual, atc.-, así como de la adquisición de la idea de espacio -empirismo, nativismo, etc.-. Desde el punto de vista ontológico, examina el espacio en tanto determinaciones de ciertos tipos de objetos. Y la dimensión metafísica donde a consecuencia del proceso de racionalización de la ciencia que entendió que debía conducir los impulsos iniciales hasta sus últimas consecuencias, desembocó en una espacialización radical de toda existencia, reduciendo todo lo real a lo idéntico (Ferrater Mora, 2004, pp. 1085- 1086).

Otra es la filosofía de Bergson en la cual se concibe el espacio como el resultado de una detención, como la inversión de un movimiento originario, como la distensión de una tensión consistente en última instancia en duración pura y en pura conciencia (Ferrater Mora, 2004, p.1086). Para Bergson, tiempo y espacio son conceptos de nuestra conciencia y sólo se dan en ella (Vallés Calatrava, 1999, en Cantón Mayo, p. 119).

La reflexión de Heidegger sobre el espacio en “El ser y el tiempo”, a diferencia de la de Aristóteles en la *Física*, hace parte de una investigación sobre el “ser-ahí” a la cual llega cuando indaga sobre la pregunta que interroga por el ser. Heidegger considera necesario realizar una investigación previa sobre quién hace la pregunta, con esto garantiza que a ella se accede de manera correcta.

Para Heidegger la distinción fundamental no es entre lugar y espacio sino entre “ser ahí” y “ser ante los ojos”, distinción que exigirá el desarrollo de una específica noción de espacio, que requiere su propia exégesis.

El término ‘mundo’ puede utilizarse para referirse a la totalidad de los entes que pueden ser ‘ante los ojos’, para el ser de los entes aludidos, para aquello en que vive un ‘ser ahí’, o, finalmente, para el concepto ontológico existencial de la mundanidad. Para Heidegger, si se refiere a la estructura ‘ser en el mundo’, con este término se alude a aquello en lo que vive el ‘ser ahí’. En el cual y de manera semejante a cómo Aristóteles lo hizo cuando distinguió el lugar común del propio, hay un mundo público del nosotros y un mundo peculiar y más cercano. Heidegger, como Aristóteles, opta por lo más cercano, no el lugar sino la cotidianidad: “El mundo inmediato del ‘ser ahí’ cotidiano es el mundo circundante”. El lugar es para Aristóteles el límite primero inmóvil del < cuerpo > continente. Como lo advierte Rene Thom, esta definición es eminentemente subjetiva porque está siempre asociada a un cuerpo y, al parecer, al cuerpo viviente que envuelve. Son los seres de la naturaleza que viven y, por ello, crecen y se mueven en su hábitat. En el caso de Heidegger no se trata de todos los seres, sino sólo de uno de ellos, el ‘ser ahí’, el único que se pregunta por el sentido del ser. Por consiguiente, no se trata de determinar qué es el lugar de los seres que tienen en sí mismos el principio del movimiento y el reposo, sino de la espacialidad del ‘ser ahí’. No el lugar de la naturaleza, sino la espacialidad humana. (Cárdenas Mejía, enero - agosto 2008, pp. 148-149).

Un paradigma establece el marco conceptual dentro del cual se desarrollará la investigación en un área determinada, plantea cuáles serán las entidades fundamentales del universo, qué clase de interacción tendrán entre ellas, qué clase de preguntas serán consideradas legítimas y qué técnicas serán las adecuadas para buscar las soluciones.

Desde el nacimiento de la ciencia moderna hasta fines del siglo pasado reinó el paradigma de la simplicidad. El exponente máximo de este paradigma fue la dinámica de Newton; siguiendo su ejemplo todas las explicaciones debían ser económicas, expresadas en leyes deterministas, basadas en modelos ideales.

La mecánica newtoniana fundamentaba su poder en el método analítico, en la búsqueda de unidades fundamentales y el estudio de su comportamiento, para luego por ensamblaje de partes explicar el comportamiento del conjunto.

En nuestro siglo, la biología y las ciencias sociales y también la física, necesitaron explicar el cambio, la transformación y la complejidad. El marco conceptual newtoniano no permitía abordar estas problemáticas ya que los paradigmas son para los científicos como los expedientes para los jueces, lo que no figura allí no está en el mundo (Najmanovich, 1991, pp. 2-3)

Varias son las concepciones del espacio que se deben a la física del siglo XX; en la mayor parte de los casos, la noción de espacio está estrechamente relacionada con la de tiempo. Así, en la *física de Minkowsky*, en la *teoría de la relatividad*, en la *mecánica ondulatoria de Schödinger*, en varios de los modelos del universo se introduce la noción de espacio-tiempo como un continuo. En la teoría de la relatividad generalizada de 1916, Einstein había unificado espacio-tiempo, materia y gravitación (Ferrater Mora, 2004, p. 1086).

La multiplicidad teórica será parte del desarrollo de la física durante el resto del siglo: Después de la segunda guerra mundial comenzarán a desarrollarse los primeros modelos no lineales que harán eclosión en las últimas tres décadas anteriores al año 2000. *La termodinámica no lineal de procesos irreversibles, la teoría del caos, así como los modelos de auto-organización y la teoría de la complejidad*, han abierto una brecha en el pensamiento científico de los últimos años. Todas estas teorías tienen en común el trabajar con modelos *no lineales*, con efectos no proporcionales a sus causas, lo que era muy difícil o imposible antes del desarrollo de los potentes ordenadores digitales (...) Los modelos no lineales proponen pasar del espacio clásico de tres dimensiones a una multiplicidad de espacios autorreferentes, algunos en forma de bucles, otros tomando como base la *cinta de Moebius*, otros a partir de los *procesos recursivos fractales* (Najmanovich, 2001, El sujeto encarnado y la multiplicidad de la experiencia, 3° - 5° párrafo).

Matemáticamente un bucle de realimentación corresponde a un proceso iterativo, que consiste en una función que opera reiteradamente sobre sí misma. Los estudios de funciones iterativas permiten profundizar en la comprensión de los bucles retroactivos o recursivos. Los fenómenos de recursividad pueden tener una perspectiva negativa o positiva. Un bucle recursivo positivo tiende a aumentar el efecto de la fluctuación inicial, mientras que un bucle recursivo negativo tiende a minimizarla (Campos, 2009, p. 872).

La cinta de Moebius reúne cualidades que la posicionan como un óptimo modelo abstracto e inmaterial: es una superficie que posee una única cara y un único borde; es una superficie no orientable, es decir, no tiene una cara superior y otra inferior, definibles; y es representable geoméricamente mediante una formulación paramétrica. No obstante lo antedicho, la misma puede ser pasible de ser

simulada, o fabricada digitalmente, y por ende, transmigrada desde el terreno de la entelequia al de la realidad física (Amen, Álvarez, Bonifacio & Meirelles, 2012, p. 646).

(...) Se pueden obtener formas fractales de gran complejidad con solo repetir una simple transformación geométrica, y pequeños cambios en los parámetros de esa transformación provocan cambios globales (Mandelbrot, como se citó en Briggs & Peat, p. 105)

2.2.2. La noción de espacio en la Psicología

Si bien al referirse a la idea de espacio se encuentran antecedentes en la psicometría, dado que se ocupa de los problemas de medición en psicología utilizando la estadística como pilar básico para la elaboración de teorías y para el desarrollo de métodos y técnicas específicas de medición (Abad, García, Gil, Olea, Ponsoda & Revuelta, febrero 2004, p. 4), y que el espacio es un factor que puede ser diferenciado (Thurstone, marzo 1938, p. 1), se considerará sin embargo en este trabajo el tema del espacio desde una perspectiva dinámica y no psicométrica.

Con relación al psicoanálisis, por más que Freud tuviera consciencia de la importancia decisiva de las categorías de tiempo y espacio para una descripción metapsicológica del aparato psíquico, las observaciones que dedicó al tema son parciales y elípticas y se refieren exclusivamente a la *metapsicología del tiempo*. De esta concepción existe un indicio, “El Block Maravilloso” (1925), que describe de manera concisa la génesis de la representación de tiempo.

En el *block* maravilloso, la escritura desaparece cada vez que suprimimos el contacto entre el papel receptor del estímulo y la lámina de cera que guarda la impresión. Esta circunstancia coincide con una idea de que hace tiempo nos hemos formado sobre el funcionamiento del aparato psíquico perceptor, pero que nunca habíamos aún expuesto. Hemos supuesto que desde el interior son constantemente enviadas al sistema perceptor y retiradas de él inervaciones de carga psíquica. En tanto que el sistema se mantiene investido de energía psíquica recibe las percepciones acompañadas de consciencia y transmite el estímulo a los sistemas mnésicos inconscientes. Pero cuando la carga de energía psíquica es retirada de él, se apaga la consciencia y cesa la función del sistema. Es como si lo inconsciente destacase, por medio del sistema receptor y hacia el mundo exterior, unos sensibles tentáculos y los retrajese una vez comprobados los estímulos. En nuestra hipótesis adscribimos las interrupciones que en el *block* maravilloso provoca una acción exterior al efecto de una discontinuidad de las inervaciones, y en lugar de una supresión real del contacto suponemos una insensibilidad periódica del sistema perceptor. Por último, suponemos también que este funcionamiento discontinuo del sistema perceptor constituye la base de la idea de tiempo.

Si se imagina que mientras una mano escribe en el *block* maravilloso hay otra que levanta periódicamente la cubierta, se tendrá una idea de la forma en que por nuestra parte hemos tratado de representar la función de nuestro aparato psíquico perceptor (Freud, 1973, p. 2810).

La idea fundamental de Freud es que el concepto de tiempo deriva de la estructura y del funcionamiento del aparato psíquico, concebido, a semejanza del Block Maravilloso, como algo que ocupa un lugar en el espacio y se compone de capas superpuestas. Vuelto hacia lo interno y hacia lo externo, su receptividad para las

percepciones es inagotable, por más que sea asimismo capaz de conservar huellas mnésicas permanentes de esas percepciones. Doble particularidad que significa que el aparato psíquico debe simultáneamente vaciarse para percibir y llenarse para recordar. En realidad, dos sistemas diferentes asumen estas funciones incompatibles: el sistema percepción-consciencia (Pcpc-Cc), cuyo papel se limita a recibir las excitaciones, y, haciéndole compañía, el sistema mnésico inconsciente, en el cual se conservan durablemente las huellas de las excitaciones recibidas. Estas condiciones hacen aparecer, entre el fenómeno de consciencia y las huellas permanentes, una relación de permanencia negativa, como si la consciencia emergiera en el sistema perceptivo *en lugar* de las huellas permanentes (Sami Ali, 1979, pp. 43-45).

Si bien Freud no tiene una teoría específica acerca del desarrollo de la noción de espacio,

Freud, en una de sus últimas obras, Esquema del psicoanálisis (Freud, 1940a [1938], pág 139), escrita en 1938, y cuyo propósito, según lo afirma en un breve prólogo, "... es reunir los principios del psicoanálisis y exponerlos, por así decir, dogmáticamente -de la manera más concisa y en los términos más inequívocos-" sostiene que el psicoanálisis se apoya en dos hipótesis que son fundamentales, y que, se articulan con dos "cabos" o comienzos de nuestro saber acerca de la vida anímica (...) La primera hipótesis consiste en que la vida anímica es la función de un aparato que debe ser concebido como extenso. Se introduce así en la teoría el concepto de un topos, un lugar. Más allá del hecho, ampliamente conocido, de que ese lugar será "llenado", en las páginas siguientes del Esquema... con la descripción de las instancias "ello", "yo" y "superyó", que conforman lo que ha dado en llamarse "la segunda tópica", la importancia fundamental de la primera hipótesis consiste en el haber formulado la idea de un espacio psíquico (Chiozza, diciembre 1988, p. 67).

Con relación al concepto de espacio que desarrolló Sami Ali

En su libro "El cuerpo, el espacio y el tiempo", rescata un texto de M. Bonaparte "El tiempo y el inconsciente" (1940) en el que Freud manifiesta que "proyectamos hacia fuera el acto interno de cognición, así el espacio inherente al mundo exterior tendría su origen en una proyección de nuestro espacio interno".

Siguiendo este pensamiento Sami Ali postula que el espacio y el tiempo nacen en la psique y por proyección pasan a ser el mapa general de toda percepción interna y externa. Esta proyección es inseparable del cuerpo "como si la circunstancia de tener un cuerpo fuera sinónimo de la de tener un espacio y un tiempo corporales, los cuales simultáneamente se objetivarán en el mundo exterior" (Sami Ali, 1990). [Czerlowski, 2011, p. 2]

Melanie Klein describe la angustia vivenciada como "espacio vacío"

... como la angustia más profunda experimentada por las niñas. Es el equivalente de la castración en varones. La niña tiene un deseo sádico, originado en los estadios tempranos del conflicto edípico: robar los contenidos del cuerpo de la madre, es decir, el pene del padre, las heces, los hijos, y destruir a la madre misma. Este deseo provoca la angustia de que la madre a su vez le robe a ella de sus propios contenidos (especialmente de hijos) y de que su cuerpo sea destruido y mutilado. A mi entender, esta angustia que he descubierto en el análisis de niñas y mujeres como la más profunda angustia, representa la primera situación de

peligro de la niña. He llegado a ver que el terror a estar sola, a la pérdida de amor y a la pérdida del objeto de amor -que Freud sostiene que es la situación infantil básica de peligro en las niñas-, es una modificación de la situación de angustia que acabo de describir. Cuando la niña que teme que la madre agrede su cuerpo, no puede ver a su madre, esto intensifica la angustia. La presencia de la madre real, amante, disminuye el miedo a la madre terrorífica, cuya imagen introyectada está en la mente de la niña. En un estadio posterior del desarrollo el contenido del miedo cambia: la madre real, amante, puede perderse y la niña quedará sola y abandonada (Klein, 1929, pp. 7-8).

Erikson, en el marco de la teoría psicoanalítica, plantea en su libro "Identidad, juventud y crisis" (1971), una teoría evolutiva de la identidad. Para este autor, la identidad es por una parte, el sentimiento de una continuidad existencial en el tiempo y el espacio, el sentirse siempre uno mismo; y por otra parte, es también el reconocimiento a través de las miradas de los otros, de esa continuidad y de esa mismidad. Es el resultado de la transacción entre las características estructurales internas del individuo y las tareas sociales exigidas por una sociedad concreta o un grupo social de referencia. La formación de la identidad se halla en el "interjuego entre lo psicológico y lo social, entre lo referente al desarrollo individual y lo histórico" (Erikson, 1971, p. 20 en Aisenson, Batlle, Aisenson, Legaspi, Vidondo, Nicotra, et al. 2006, p. 84). Los elementos básicos que configuran el logro de la identidad personal en el sentido eriksoniano son los siguientes: un sentido activo de individualidad, totalidad y unicidad personal, de mismidad y continuidad en el espacio y en el tiempo; la presencia de una dirección y propósito en la propia vida reflejado a través de una serie de metas y valores identificables y con valor cultural y una equilibrada capacidad de contraponer y sintetizar las tendencias internas vinculadas al mundo interior y las tendencias externas procedentes de los demás. La noción de identidad se refiere así a un espacio intermedio entre las identificaciones individuales y grupales (Aisenson, et al., 2006, pp. 84-85).

En argentina, dentro del ámbito psicoanalítico también surgió la idea de espacio. Pichon Rivière (1977, p. 163 [apunte del Dr. Fernando Taragno]), retoma la definición del Schilder, "el esquema corporal es la imagen tetradimensional que cada uno de nosotros tiene de sí mismo", y lo concibe como una estructura social configurando nociones de espacio y tiempo que rige muchos de los aspectos del vínculo con el otro. Considera entonces las divisiones establecidas entre mente, cuerpo y mundo exterior como separaciones formales, como áreas fenomenológicas o dimensiones del *self* o persona. Tanto las estructuras neuróticas como las psicóticas pueden expresarse en la mente, en el cuerpo o en el mundo exterior. Nada de lo que sucede en un área determinada deja de ser vivido por la totalidad de la persona. Este esquema de las tres dimensiones es un señalamiento fenomenológico, es una forma de ubicar en las distintas áreas las diferentes categorías de objetos buenos y malos. Intenta concebir con este esquema una unidad en permanente función, donde está incluida la totalidad, que se expresa con una conducta hacia afuera, que es visible y se llama conducta objetiva, y con una conducta interna, que es la vida emocional a través del cuerpo, en una permanente relación de objeto.

La *percepción* es uno de los temas inaugurales de la psicología como ciencia y ha sido objeto de diferentes intentos de explicación. Existe consenso científico en considerar al movimiento Gestalt como uno de los esfuerzos más sistemáticos y fecundos en la producción de sus principios explicativos (Oviedo, 2004, p. 89).

Vallester (1964, pp. 12- 13) describe el movimiento de la *Gestalt* como aquel que nació en Alemania bajo la autoría de los investigadores Koffka, Köhler y Wertheimer, durante las primeras décadas del siglo XX. Fueron estos autores quienes entendieron la percepción como el proceso fundamental de la actividad mental y

supusieron que las demás actividades psicológicas como el aprendizaje, la memoria, el pensamiento, entre otros, dependen del adecuado funcionamiento del proceso de organización perceptual. Vallester considera que dentro de la línea y de la orientación metodológica de la Gestalt, Bender, desarrolló entre los años 1932 y 1938 el *Test Guestatico Visomotor* (B. G), a partir de entender la *función guestáltica* “como aquella función del organismo integrado por la cual éste responde a una constelación de estímulos dada como un todo, siendo la respuesta misma una constelación, un patrón, una Gestalt” (Vallester, p. 13). Agrega que la teoría de la gestalt sostiene que “existe una tendencia innata a experimentar las gestalten (Schilder), no solo como totalidades mayores que sus partes (Wertheimer, Koffka, Köhler), sino en el estado de transformación (Eddington), mediante el cual la configuración se integra tanto en el espacio como en el tiempo” (Vallester, 1964, p. 29). Por lo tanto, en el acto de percibir la gestalt, el individuo contribuye a la configuración, siendo la resultante un <<patrón visual>> del factor temporal de transformación y del factor personal sensomotor, resultando la gestalt una suma de todos estos factores.

Con relación a las técnicas gráficas Caride & Rozzi (1982, p. 23-25) consideran que en la interpretación general de las mismas, donde la hoja de papel es la pantalla que permite la proyección de representaciones de imágenes del mundo interno del sujeto, es el nivel gestáltico el que permite captar el concepto que el sujeto tiene de “sí mismo”. Describieron dos aportes teóricos, el trabajo de Pulver y el de Koch, dentro de los aportes teóricos en que se han sustentado las técnicas gráficas con relación específica al espacio. Pulver, grafólogo, es quién se ocupó de estudiar el espacio vinculado con la escritura. Consideró que existe una analogía entre el *espacio gráfico* y el *espacio temporal* que ocupa el hombre. Todas estas consideraciones lo llevaron a establecer una concepción simbólica del espacio, conocida como *teoría zonal*. En ella tomó como punto de partida el *esquema de la cruz* en el cual el centro está dado por el entrecruzamiento de dos leños de manera que el espacio queda dividido en dos direcciones: la horizontal y la vertical. Finalmente, cuando reelabora su teoría agrega una zona intermedia localizada a la altura a la cual llegan las letras minúsculas generando un nuevo esquema, al que corresponden tres zonas: cuerpo, alma y espíritu.

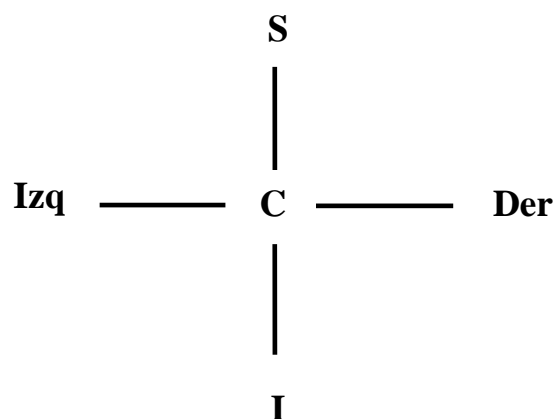


Figura 12. Max Pulver. Esquema de la cruz
(Caride & Rozzi, p. 24)

A cada una de estas zonas le atribuye distintas características, haciendo extensiva la aplicación de este esquema zonal a la actividad gráfica en general. Koch enriqueció el trabajo de Pulver al considerar que dentro del campo de la escritura las direcciones no se dan sólo en relación con los ejes (vertical y horizontal) sino también en el sentido de las diagonales y propuso el esquema de la rosa de los vientos.

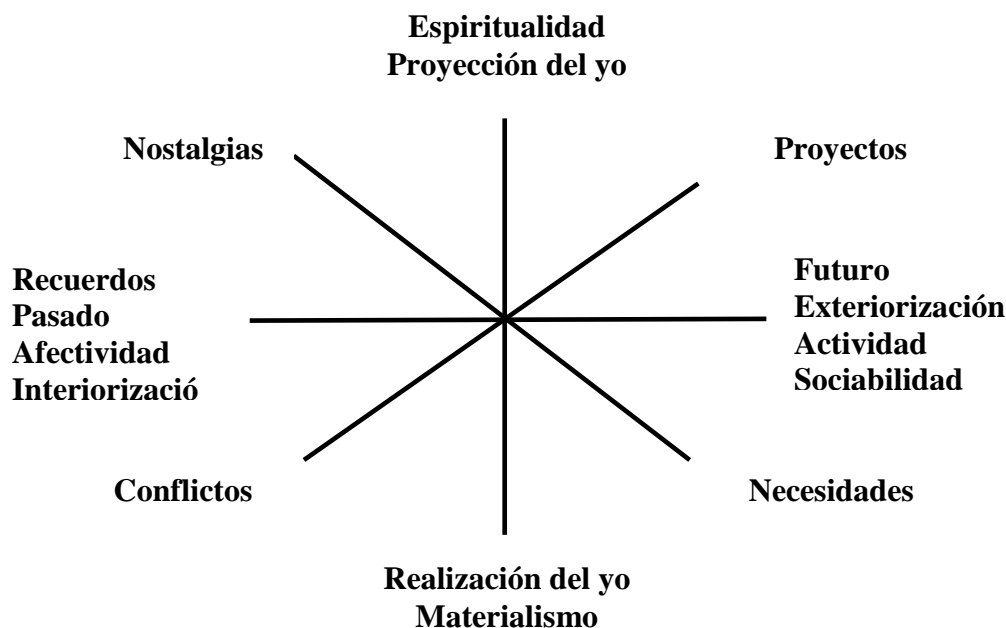


Figura13. Kock. Esquema de la rosa de los vientos (Caride & Rozzi, p. 25)

Según Alderete (1983, p. 106), muchos son los autores estudiosos de la psicología evolutiva del conocimiento espacial (Hart & Moore, 1917, Dows & Stea, 1973, Hart, 1979) que a su criterio coinciden con ella acerca de que el trabajo de Piaget es el único que encara seriamente el espacio desde el punto de vista evolutivo, proporcionando el único modelo teórico que relaciona de manera satisfactoria la evolución de la cognición espacial con el desarrollo cognitivo general.

Alderete (1983, pp. 93-95) considera tres aspectos centrales en la obra de Piaget con relación al conocimiento espacial. El primer aspecto central se refiere al marco teórico piagetiano donde el espacio no viene dado <<a priori>> surgiendo de la mera percepción, sino que se va elaborando de a poco. El conocimiento del espacio surge al principio de la actividad sensorio-motriz y luego surge a nivel representativo, por lo tanto constituye el producto final de una larga construcción evolutiva en que la percepción juega un papel imprescindible.

Para referirse al segundo aspecto central relacionado con el conocimiento espacial, toma en cuenta la obra de Piaget & Inhelder, “La representación del espacio del niño” (1947), donde se establecen tres tipos de relaciones espaciales: las *topológicas*, las *proyectivas* y las *euclidianas*. Las relaciones topológicas tienen en cuenta el espacio dentro de un objeto o figura particular, y comprenden relaciones de proximidad, separación, orden, crecimiento y continuidad. Por el contrario, las relaciones espaciales proyectivas y euclidianas consideran los objetos y sus representaciones, teniendo en cuenta las relaciones entre esos objetos de acuerdo con sistemas proyectivos -espacio proyectivo-, o de acuerdo con ejes coordenados -espacio euclidiano o métrico-. Como último aspecto central referido al conocimiento espacial toma en cuenta el desarrollo del espacio que se da a lo largo de tres períodos o estadios. El período sensorio-motriz que se extiende desde el nacimiento hasta el año y medio o dos años, momento en que el pensamiento comienza a interiorizarse y por lo tanto el niño va a ir elaborando un conocimiento práctico del espacio comenzando por las relaciones topológicas y elaborando después las proyectivas y euclidianas.

¿Qué pasa con el espacio? Aquí, nuevamente, se ve que nada es innato en las estructuras y que todo debe ser construido poco a poco y laboriosamente. En lo que concierne al espacio, todo el desarrollo sensorio-motriz es particularmente importante e interesante desde el punto de vista de la psicología de la inteligencia. Al comienzo, en efecto, el recién nacido no posee un espacio en tanto “continente” puesto que no hay objeto (incluyendo al cuerpo propio, que no es naturalmente concebido como un objeto). Existe una serie de espacios heterogéneos unos con otros, y todos se centran sobre el cuerpo propio. Existe un espacio bucal descrito por Stern: la boca es el centro del mundo por mucho tiempo y Freud dijo muchas cosas al respecto. Después está el espacio visual, pero además está el espacio táctil y también el espacio auditivo. Estos espacios se centran todos sobre el cuerpo propio por una parte, la acción de mirar, de seguir con los ojos, la acción de llevar a la boca, etc., pero se encuentran incordinados entre sí, de donde se sigue una multiplicidad de espacios egocéntricos, se podría decir, no coordinados y que no incluyen el cuerpo propio como elemento de un contenido.

Sin embargo, dieciocho meses más tarde éste mismo niño tendrá la noción de un espacio general que engloba a todas éstas variedades particulares de espacios, comprendiendo a todos los objetos que se han convertido en sólidos permanentes, y que incluye al cuerpo propio a título de objeto entre los demás (Piaget, 1970, p. 12).

En el *período de las operaciones concretas* -que se subdivide, a su vez, en un subperíodo preoperativo de dos a siete años y el de operaciones concretas propiamente dichas, de siete a once años- el niño irá reelaborando a nivel representativo aquellas relaciones topológicas, proyectivas y euclidianas ya adquiridas a nivel práctico en el estadio anterior e irá considerando progresivamente las relaciones proyectivas y euclidianas, gracias a que su pensamiento operatorio le facilita la flexibilización y reversibilidad del espacio. Y por último, durante el *estadio de las operaciones formales*, que comienza a los once o doce años y que culmina en la adolescencia, las operaciones espaciales pueden ser totalmente separadas de la acción real, de forma que los individuos son capaces de considerar un universo total de posibilidades espaciales y comprender cuestiones tales como, por ejemplo, la idea de infinito.

Lieberman, psicoanalista argentino, aborda el *proceso ontogénico* de la construcción de la representación del espacio y permite estudiar evolutivamente su desarrollo, pero desde una perspectiva psicoanalítica, a diferencia de Piaget que lo toma desde un punto de vista psicogenético. Lieberman afirma que la representación simbólica madura del espacio da la posibilidad de ubicarse tanto a sí mismo como a los demás en el ámbito de las relaciones interpersonales y cumple la función de un mapa interno. Describe el primer espacio, el del bebé, como un *espacio bucal*, marcado por una experiencia de fusión en la que el pecho de la madre y la boca del bebe se amalgaman. Este espacio existe en tiempo presente y aparece a partir de las necesidades del bebé que se recrea a partir de la unión con el objeto interno. La conservación de una imagen del objeto posibilita adquirir la noción de ausencia. Los órganos sensoriales posibilitan casi simultáneamente la organización de otros espacios internos: un espacio *táctil*, otro *auditivo*, otro *visual*, que en un principio no estarán coordinados entre sí. Por su parte la piel es el órgano privilegiado. A partir de sus tres funciones, de contención, de límite y de contacto, se constituyen las primeras nociones de límite y discriminación yo-no yo. La posibilidad de organización del espacio va estar dada por la percepción visual que configura un escenario en el que los objetos aparecen y desaparecen, que se amplía con el desarrollo de la audición. El próximo espacio a establecerse es el de acción posibilitado por el gateo, que permite la construcción de la tridimensionalidad. Lo

último a conquistar con respecto a la noción de espacio es la tetradimensionalidad la cual supone la incorporación de la dimensión temporal (Czerlowski, 2011, pp. 2-6).

Winnicott (1972, p. 42), para asignarle un lugar al juego postuló un espacio potencial entre el bebé y la madre que varía según las experiencias vitales del niño en relación con su madre. Introduce...

... los términos `objetos transicionales` y `fenómenos transicionales` para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ya se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y el reconocimiento de ésta -'Dí-ta`- (Winnicott, 1972, pp. 12-13).

Según Pontalís (1972, p. 4), cuando Winnicott describe los *fenómenos transicionales*, considera que esta área es la que asegura la transición entre el yo y el no yo, la pérdida y la presencia, el niño y la madre, y subraya finalmente que el objeto transicional no es más que el signo tangible de ese campo de la experiencia.

Retomando la idea de cambio de paradigma de la simplicidad a la complejidad de finales del siglo XX, según Munné (2004, p. 23) son relativamente abundantes los trabajos que en la mayoría de los campos de la ciencia apuntan hacia un paradigma epistemológico basado en la complejidad como alternativa al paradigma dominante que rinde culto a la simplicidad. Ciertamente, las propuestas de un paradigma emergente son múltiples, numerosas investigaciones con base empírica van descubriendo en diferentes campos disciplinares fenómenos que muestran que la realidad es mucho más compleja de lo que se suponía.

Algunos de esos fenómenos, como los *sistemas dinámicos caóticos* y las *estructuras fractales*, hoy bastante conocidos, pronto fueron relacionados entre sí y considerados desde una óptica compleja.

¿Por qué a menudo se describe la geometría como algo <<frío>> y <<seco>>? Una de las razones es la incapacidad de describir la forma de una nube, una montaña, una costa o un árbol. Ni las nubes son esféricas, ni las montañas cónicas, ni las costas circulares, ni la corteza es suave, ni tampoco el rayo es rectilíneo.

(...) La existencia de estas formas representa un desafío: el estudio de las formas que Euclides descarta por <<informes>>, la investigación de la morfología de lo <<amorfo>>.

(...) En respuesta a este desafío, concebí y desarrollé una nueva geometría de la naturaleza y empecé a usarla en una serie de campos. Permite describir muchas de las formas irregulares y fragmentadas que nos rodean, dando lugar a teorías hechas y derechas, identificando una serie de formas que llamo fractales (Mandelbrot, 2003, p. 15).

Otros, como las llamadas *catástrofes*, han sido mucho menos desarrollados y poco tratados como fenómenos complejos. En cuanto a los *conjuntos borrosos*, son muy estudiados pero en otro contexto, el de la lógica, y apenas relacionados con aquellos fenómenos.

(...) La teoría de las catástrofes, debida al matemático y epistemólogo francés René Thom (1972). En auge durante las décadas de los 80 y 90, es una nueva forma de ver el cambio en relación con la estabilidad estructural (Woodcok y Davis, 1978), pues describe cambios "repentinos" (catástrofes) que ocurren en un sistema y hacen posible que éste continúe siendo estable.

La teoría de los conjuntos borrosos (*fuzzy sets*) o lógica borrosa (Zadeh, 1965) se basa en el hecho de que la pertenencia a un conjunto dado pocas veces es una cuestión dicotómica y sí lo es de grado. Esto significa que se puede pertenecer y no pertenecer a la vez a dicho conjunto. La complejidad de lo borroso se desprende directamente de esta paradoja, que es una contradicción incomprensible desde la lógica aristotélica basada en la simplicidad (Munné, 2005, p. 9).

Este paradigma alternativo sugiere la posibilidad de una ciencia psicológica orientada hacia un conocimiento complejo del ser humano, capaz de aprehenderlo sin reduccionismos y comprenderlo de un modo más pleno y profundo. Mateo García (2003, pp. 322-323) en su texto “Notas sobre la complejidad en la psicología” propone que el desarrollo psicológico humano es un “proceso de procesos” de naturaleza tanto lineal, predecibles, como no lineal, impredecibles. Luego retoma el planteo de Newton acerca de que, tanto la forma como el movimiento de la materia son siempre similares (a sí mismos), siendo esta propiedad de invariabilidad o de *autosemejanza* la que posibilita la persistencia de los cuerpos materiales, lo que implica que cada momento contiene la huella del anterior y un anticipo de lo que ha de seguir. De manera análoga propone pensar que la estructura psíquica está organizada de acuerdo a esta propiedad, o sea “fractalmente”, dando lugar a patrones dinámicos de comportamiento de naturaleza autosemejante. Las personas tienden a parecerse a sí mismas de un modo fundamental que es independiente de las circunstancias (escalas) de observación, ya sea, espaciales, temporales, o situacionales.

Cuando un sujeto humano manifiesta cierta caracterización psicológica, tiende a hacerlo, si no siempre, en una gran cantidad y variedad de niveles y situaciones. El comportamiento humano se muestra *autoorganizado* según una *estructura fractal*: cada comportamiento puede ser diferente, con su propio conjunto específico de parámetros temporales, espaciales, y situacionales, pero cada comportamiento es un reflejo de una misma tendencia subyacente. El tipo de grado de autosemejanza observable es el resultado de su historia de autoorganización y de su huella de coherencia, es el sello de su identidad. La autosemejanza de los procesos psicológicos que se desarrollan a lo largo de la vida sería el mecanismo que genera esos patrones emergentes y sustancialmente invariantes que se perciben como un cierto sujeto psicológico, *self*, que se constituyó iteración tras iteración de la experiencia personal. En síntesis, es debido a la propiedad de autosemejanza temporal, espacial, y situacional (con la invariabilidad respecto de la escala a que va asociada), que nos reconoce a nosotros mismos y a los otros a lo largo de la vida.

2.2.3. La noción de espacio en psicodrama

2.2.3.1. Espacio en la obra de Jacobo Levy Moreno

Garrido Martín (1978, p. 83-85), en su libro “Jacob Levy Moreno, psicología del encuentro”, entiende que para lograr una sistematización de la obra de Moreno, es necesario entender previamente la motivación y la actitud central de todas sus ideas, y considera que aún partiendo de distintos caminos: sus orígenes religiosos, su teoría de la espontaneidad, o la acción, su técnica psicodramática, siempre se llega a la misma respuesta, la actitud esencial de Moreno es lo que él ha definido como <<filosofía del momento>> .

En la filosofía del momento se pretende captar la realidad, sobre todo la humana, tal como es en sí y en sus circunstancias *reales* o existenciales, lo que implica los conceptos de *aquí* y *ahora*: cada ser o acto tiene una existencia que se realiza en un tiempo concreto (momento), en un lugar concreto (*locus*) y en un entorno también

concreto (matriz). Piensa Moreno que sacar las cosas fuera de ese momento, locus o matriz, es desvirtuarlas, desencializarlas.

Moreno (1966, p. 82), plantea que las personas se encuentran con todas sus fuerzas y debilidades, llenas de espontaneidad y creatividad en el aquí y ahora, y es *esencialmente* distinto de lo que los psicoanalistas llaman “transferencia” y de lo que los psicólogos llaman “empatía” (Einfühlung). Se mueve del yo al tú y del tú al yo. Es *Zwoifühlung*, tele.

Freud observó que el paciente proyecta sobre el terapeuta ciertas fantasías irrealistas. Llamó “transferencia” a este fenómeno (...) 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 sentimientos inconscientes”. En realidad no hay aquí tal “contra”. La contratransferencia es una representación errónea: no es más que la transferencia “en ambas direcciones”, una situación de doble vía. La transferencia es un fenómeno interpersonal (Moreno, 1995a, pp. 17-18).

He observado que cuando un paciente se siente atraído por un terapeuta, al margen de la situación transferencial, surge en el primero otro tipo de comportamiento (...) “Uno de los procesos es la aparición de fantasías (inconscientes) que proyecta sobre el psiquiatra, rodeándolo de cierta aureola. Al mismo tiempo se desarrolla en él otro proceso: la parte de su yo que no ha sido arrebatada por la autogestión se siente dentro del médico. Entra a juzgar al hombre que está del otro lado del escritorio y a estimar intuitivamente qué clase de hombre es. Estos sentimientos suyos acerca de las condiciones de ese hombre (físicas, mentales o de otra índole) son relaciones de <<tele>>... (Moreno, 1995a, pp. 19-20).

El concepto de encuentro está en el centro de la psicoterapia de grupo y abarca muy diversos sectores vitales. Significa estar juntos, encontrarse, tocarse dos cuerpos, ver y observar, palpar, sentir, compartir y amar, comunicación mutua, conocimiento intuitivo mediante el silencio o el movimiento, la palabra o el gesto, el beso o el abrazo, unificarse *-una cum uno-*. La palabra encuentro tiene por raíz “contra”, por consiguiente no sólo refiere a las relaciones amistosas, sino también las hostiles y amenazadoras: enfrentarse uno a otro, actuar en contra, reñir. Encuentro es la categoría del ser, única e irremplazable.

(...) En el principio era el encuentro. “Y cuando estés conmigo, yo te sacaré los ojos de sus cuencas y los pondré en lugar de los míos y tú me arrancarás los míos y los pondrás en lugar de los tuyos, para mirarte con tus ojos y que tú me mires con los míos” (Moreno, 1966, p. 81).

La teoría interpersonal del hombre se remonta al trabajo de Buber (1878-1965). Mientras Moreno ha estado trabajando con relaciones interpersonales en psiquiatría y ciencias sociales, Buber es considerado el pionero en antropología filosófica del *I and Thou*. Nació en Viena en el año 1878, catorce años antes que Moreno, en el seno de una familia gallega rabínica. Pasó su juventud en Lemberg y se crió en las tradiciones hebreas. En sus años como estudiante en las universidades de Viena, Berlín, Leipzig y Zurich fue devoto de la filosofía, literatura y arte de los grandes pensadores de aquella época. Sus tempranos estudios iluminaron el movimiento jasídico de misticismo ético

dentro de la comunidad humana, y su mirada dialógica acerca del hombre hizo de él en la Universidad Hebrea de Israel una de las voces proféticas de aquel tiempo.

Su libro de mayor influencia fue el volumen, de gran belleza poética, publicado en *Ich und Du* en 1923 y traducido como “I and You” en 1937. Más tarde, escritos suyos sobre este tema fueron publicados como “Between Man and Man”. Moreno y Buber se relacionaron en la revista literaria *Daimon* y ambos se preocupaban por el encuentro de persona a persona. En qué medida se vieron influenciados el uno al otro no está claro, pero se movieron en una corriente común de fértil relevancia, la teoría interpersonal del hombre y Dios. Buber reconoce esta idea germinal en Feuerbach, en “Principles of the Philosophy of the Future” en 1843. Buber ve al hombre como incompleto, no es sí mismo si está aislado. Sin embargo se completa sumergiéndose en la masa colectiva. La vida real es un encuentro que se vive en la relación entre persona y persona. En esta relación dialógica la persona que encuentro no es el objeto de mi experiencia, él es el sujeto que me constata como sujeto. Hay dos palabras primarias, ambas indican relación. Si yo digo yo-ello, estoy definiendo una relación con un objeto y la actitud me separa del objeto. El yo de esta relación no tiene presente, solo pasado donde las cosas se clasifican. La experiencia de vida del presente surge cuando confronto al Thou en este momento. Yo me transformo en persona a través de la relación con el Thou. No es alejándome de las personas que encuentro a Dios, sino que Dios me encuentra en toda relación interpersonal (Johnson, septiembre 1959, pp. 214-215).

(...) El espíritu no está en el yo, sino entre el yo y el tú. No es como la sangre que circula en ti, sino como el aire que respiras. El ser humano vive en el espíritu cuando es capaz de responder a su tú. Y es capaz de hacerlo cuando entra en relación con todo su ser. Sólo gracias a la facultad de relacionarse el ser humano es capaz de vivir en el espíritu (Buber, 2006, p. 41).

Su filosofía del diálogo explica la presencia del otro como un encuentro o relación yo-tú, no como una objetivización o formalización del objeto. Su postura es clara: el individuo solo puede realizarse en comunicación con el otro en una esfera que es común y que sobrepasa a cada uno. Plantea, así, el «entre» como espacio más allá de lo subjetivo y más acá de lo objetivo; de esta forma, Buber reconoce la necesidad del ser humano de vivir en relación (Vázquez Verdera, 2013, p. 147).

Fonseca (Waldl, mayo 2012, pp.69-71) relata en el abstract del artículo que transcribe la conferencia dada por Robert Waldl en el 62º Congreso de la Sociedad Americana de Psicoterapia de Grupo y Psicodrama realizada en Nueva York en el año 2004, que en función de su tesis doctoral exploró la correlación filosófica entre Buber y Moreno. Concluye que ambos fueron influenciados por el Jasidismo y la Cábala, pero que a pesar de que la mayoría de la literatura consultada indicaba que Buber fue el pionero del *concepto de encuentro*, consultando los textos de Waldl quedó impactado ante las revelaciones de este autor que confirman no sólo que Moreno fue quien primero escribió acerca del concepto de encuentro (“Einladung zu einer Begegnung”, 1914 – “Invitation to an Encounter”, 1914), sino que el libro de Buber “I and the thought” (1923) fue directamente influenciado por el estilo y el lenguaje de Moreno.

Agrega Fonseca que en la correspondencia que mantuvo con Waldl, éste le relata la anécdota por la cual en 2006 se encuentra la copia de una carta enviada por Moreno a Buber fechada en el año 1919 donde le adjuntaba un ejemplar de la revista *Daimon N° 4* que contenía un artículo del mismo Moreno que pocos años más tarde Buber utilizó, *casi palabra por palabra*, cuando escribió sus extractos acerca del Encuentro.

Esta nueva información desmantela algunas supuestas verdades acerca de la correlación entre el pensamiento de Moreno y Buber, abre un nuevo cuestionamiento

acerca de los conceptos filosóficos de ambos autores y pone de relieve al creador del psicodrama como pionero de este desarrollo.

Para seguir comprendiendo este concepto de encuentro en la teoría de Moreno se hará referencia a sus raíces. La familia de Moreno pertenecía a la comunidad judía sefardita. Aparentemente Moreno habría recibido escasa instrucción religiosa. Recuerda haber asistido a una escuela de estudios bíblicos a la edad de cuatro años. De todas formas, 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, y ha tenido influencia sobre su trabajo de sicoterapia de grupo. Los judíos emigrados a Viena en esta época, vivían en una zona casi exclusiva y conservaban todas sus costumbres originarias y religiosas a las que permanecían fieles. Además en conversaciones mantenidas con el Dr. Sarró, Moreno le comentó la influencia que había tenido en su pensamiento el jasidismo del Baal Shem Tov.

Su raíz jasídica se pone de manifiesto en “Las Palabras del Padre” y en las nociones fundamentales del psicodrama: *nacimiento, matriz de identidad, espontaneidad, creatividad, encuentro*. Otra faz del psicodrama emparentada con las fuentes judaicas jasídicas, es la concepción moreniana de lo grupal y las leyes dinámicas. Las primitivas comunidades semíticas y los griegos manejaban su vida personal, sus dificultades familiares, sus problemas colectivos, mediante métodos grupales, encerrando una concepción de lo grupal en donde el grupo concenetra en su seno la posibilidad de hallar la salida a sus interrogantes vitales, tiene el poder de autoregularse, la comunidad es como una fuente de vida (Wenk, 1987, pp. 30-34).

El movimiento jasídico es un fenómeno religioso del judaísmo de raíz askenazí. El apelativo “jasidismo” procede del término hebreo *jasid* que significa “piadoso” o “misericordioso”. El jasidismo es una interpretación ortodoxa del judaísmo con una gran influencia de la Cábala. El movimiento fue creado a partir de la figura del rabino Israel ben Eliezer, popularmente conocido con el nombre de Baal Shem Tov (Señor del Buen Nombre). Hasta entonces el judaísmo se encontraba dirigido por rabinos intelectuales alejados de la problemática del pueblo. El jasidismo trajo una conexión entre los rabinos y el pueblo llano. La idea de su fundador es que cualquier judío, por más simple e ignorante que fuera, podía contactar con la Divinidad.

El término Cábala o Cabalá deriva del verbo hebreo *lekabel*, que significa “recibir”; literalmente el sentido es el de “recibir la tradición”. ¿Quién recibe? Un ser humano que está dotado de la capacidad de recepción; capacidad que, por cierto, puede ser ampliada a través de la vida de cada persona. Puede definirse la Cábala como el conjunto de intentos permanentes de unificación que debe realizar el hombre para comprender las energías subyacentes (ocultas) de esta realidad. Si esta realidad material está completamente fragmentada en sus manifestaciones, el cabalista tiene que esforzarse en comprender cada fragmento dentro de un sistema general intrínsecamente coordinado.

Otra definición de la Cábala es comprender que la gran mayoría de las energías se encuentran ocultas a la percepción del ser humano y que, por lo tanto, debemos relacionarnos con fuerzas que en principio no conocemos, pero que debemos conocer de algún modo.

Dada la influencia de este asunto en la concepción de Moreno, entre otros aspectos, en lo que se refiere al espacio, cabe una breve referencia a su origen. Resulta útil partir del hecho de que los dos primeros temas de la Cábala (en los que coinciden la gran mayoría de los autores) son el *Maasé Bereshit* (El misterio de la Creación) y el *Maasé Merkabá* (Misterio del Carro de Fuego). El nacimiento de la Cábala puede fijarse en el siglo I antes de nuestra era con los primeros escritos que prueban su existencia. Así la Cábala tuvo que nacer de forma oral entre el siglo V y el I, hace casi 2600 años.

¿Podieron existir tradiciones orales dentro del judaísmo antiguo en años anteriores? Algunos cabalistas atribuyen algunos escritos al patriarca Abraham (1800 antes de nuestra era) y otros al primer hombre, Adán (3600 antes de nuestra era). Es imposible comprobar tradiciones orales de fechas tan antiguas.

Estas teorías con relación a la antigüedad de la Cábala dan una idea del conocimiento secreto que pretendía ser revelado.

Lo que es indudable es que el conocimiento del misticismo judío (o Cábala) requirió del esfuerzo de muchos pensadores, a través del tiempo, que intentaron comprender el sentido de nuestra existencia y del universo.

El “sefer yetzirá”, es considerado por la gran mayoría de los autores como la más antigua obra sobre el misticismo judío que se ha escrito.

La importancia de esta obra radica en que por primera vez se fijan las diez dimensiones del Árbol de la Vida o *sefirot*, como se denominan en hebreo. Dice el “Sefer Yetzirá”: “Con 32 senderos místicos de Sabiduría...”. Esta es la primera obra de la mística del judaísmo que hace referencia a las 10 dimensiones o sefirot y a los 22 canales de interconexión representados por las 22 letras del alfabeto hebreo (Saban, 2012, pp. 21-27).

Según Schochet (2007, pp. 53-67), uno de los problemas teológicos básicos es el aparente enigma de reconciliar a Di-s con el universo. ¿Cómo reconciliar la creación divina o la llamada existencia del universo y sus múltiples componentes, con la perfección absoluta, eterna e inviolable. La creación se explica en términos de una teoría emanacionista: por una cadena progresiva de sucesivas emanaciones de “superior” a “inferior”, lo finito evolucionó del infinito y la materia del espíritu. Para que surja algo no-Divino y finito, debe haber en el proceso de emanación un “paso radical”, un “brinco” o “salto” (*dilug; kfitzá*) que quiebra el gradualismo y establece una distinción radical entre la causa y el efecto, un acto radical de creación. Sólo después de lo ocurrido se puede hablar de un proceso evolutivo que culmina en entidades materiales y finitas. Este principio está en la raíz de *tzimzúm* y *sefirot* introducidas por la Cábala (analizadas en detalle por el jasidismo), para resolver el problema de la creación.

La palabra *tzimzúm* tiene dos significados: (1) contracción; condensación; y (2) ocultamiento. La doctrina del *tzimzúm* se refiere a una refracción y ocultamiento de la irradiante emanación desde la cabecera, Di-s, en una serie de etapas y en un desarrollo progresivo de grados, hasta que se tornan posibles las sustancias finitas y físicas. Esta compleja teoría es tratada por primera vez en forma detallada por el Rabí Itzak Luria.

Con anterioridad a la creación sólo existe Di-s únicamente. Di-s, tal como El está en sí mismo, es denominado *Ein Sof*: el infinito “Aquel que Es Sin Limite (Fin)”.

“Cuando se alzó en la Voluntad Divina” traer a existencia el mundo y las criaturas, el primer acto en el proceso creativo fue producir un espacio en el que las emanaciones Divinas, y finalmente el mundo finito desplegándose, pudieran tener un lugar para existir. Este “espacio primordial” se produjo por medio de una contracción o “retiro” y concentración de la Divinidad en Sí Mismo: La Luz infinita y omnipresente del *Ein Sof* fue “retirada” dentro de Sí Mismo; o sea, fue reducida, disminuida, ocultada y escondida, y donde fue disminuida (...) se desarrolló un lugar “vacío”, un “hueco” (*makom panúi; jalál*) constituyendo el espacio primordial. Este es el acto del primer *tzimzúm*, (...) un acto de Divina Autolimitación, por así decir, como opuesto de revelación (Schochet, 2007, pp. 59-60).

El propósito principal del *tzimzúm* es crear un *jalál* en el que las creaciones Divinas puedan existir y subsistir en lugar de verse disueltas en la Divinidad.

En la segunda fase del proceso creativo se emite una radiación o rayo manifiesto de Luz Divina hacia el centro del espacio primordial del jalál. Este delgado rayo o “línea” (kav) irradia el jalál y es la fuente de las subsiguientes emanaciones. Sin embargo el Kav mismo también sufre una serie de numerosas contracciones y ocultamientos consecutivos, lo que hace posible que tenga lugar una etapa inferior o creación, culminando finalmente en la más baja etapa de la creación representada por este mundo finito, material y pluralista. A diferencia del primer tzimtzúm que fue a modo de brinco (dilug) se puede hablar de este desarrollo y evolución como algo gradual y causal. El tzimtzúm en sus diversos niveles produce una serie numerosa de etapas intermedias entre la Luz infinita del Ein Sof y el universo finito, que se dividen en cinco clases o grados, denominados Mundos o Planos. Las radiaciones variantes de la Luz Divina en estos Mundos, volviéndose cada vez más intensamente reducidas y oscurecidas de un nivel al próximo se denominan Sefirot. Para Saban:

Antes de Luria toda la Cábala veía la Creación como un proceso gradual que se movía siempre en una dirección, emanando de Dios a través de las sefirot hasta el hombre, y en el que cada etapa se unía estrechamente a la etapa subsiguiente, sin grandes sobresaltos o retrocesos. En Luria, la Creación es un proceso asombrosamente regresivo, en el que un abismo puede separar una etapa de otra, y en el que la catástrofe es siempre un acontecimiento central. La realidad para Luria es siempre un ritmo triple de contracción, que se rompe y se recupera, un ritmo continuamente presente en el tiempo, incluso cuando en el principio puntuó la eternidad. Luria nombró a este triple proceso: *Tzimtzum*, *Shevira Ha Kelim*, *Tikun* (la contracción, el rompimiento de los vasos, la restitución). *Tzimtzum* originalmente parece haber significado “contener la respiración”, pero Luria transformó la palabra en una idea de la limitación, del ocultarse a Sí mismo de Dios, o más bien de Su penetrar en Sí mismo. En esta contracción, Dios abre un espacio para la creación, un no-Dios. (Saban, 2012, p. 52)

Cesar Wenk (1987, p. 37) compara la idea de espacio en el psicodrama con la antropología jasídica. Para el psicodrama el aquí corresponde a la coordenada geográfica, al lugar propio, al paisaje de cada uno, es el espacio peculiar y privativo de cada cual. De allí que entiende la insistencia de Moreno en la reconstrucción minuciosa de la situación del paciente. Para el jasidismo el espacio sirve de marco escenográfico para que se desenvuelva la historia humana, hasta que deje de ser un lugar de desencuentros y devenga en el espacio del encuentro, donde cada uno pueda pensar con el corazón y la inteligencia del otro. Finalmente concluye que *Begegnung* indica que dos o más personas, no solo se encuentran cara a cara, sino que viven y se experimentan mutuamente.

A modo de síntesis:

Begegnung, resumiendo, es la suma total de la interacción, una reunión de dos o más personas, no en el pasado muerto o en un futuro imaginado, sino en el aquí y ahora, *hic et nunc*, en la plenitud del tiempo. Es la convergencia de factores afectivos, sociales y cósmicos que se da en todas las edades; es la experiencia de la identidad y reciprocidad total; pero sobre todo, *el psicodrama es la esencia del encuentro* (Wenk, 1987, pp. 37-38).

Continuando con la filosofía del momento, el laboratorio de estudio de la realidad es la realidad misma. El laboratorio de la ciencia moreniana ha de ser el *situs* mismo donde el objeto está naturalmente colocado. Si el objeto es el hombre en sociedad, no lo

lleva a un laboratorio de experiencias psicológicas, lo estudia en la circunstancia social en la que convive con otras personas: sociometría, y construye mapas al respecto.

El mapeo de la totalidad de la comunidad, la descripción de las interrelaciones de sus habitantes, con el agregado de a) la localidad y b) las corrientes entre ellos, es la geografía psicológica. Dos mapas diferentes se muestran aquí, ambos representando la geografía psicológica de la institución de Hudson. Los mapas I-II fueron tan solo diseñados para mostrar la geografía local, la posición de las calles, edificios, localidades, con respecto los unos con los otros. El mapa III ha sido tan solo diseñado para indicar cada casa y cada niña que vive dentro de cada una, y a través de los símbolos de atracción, de rechazo y de indiferencia, las interrelaciones entre los individuos. Los individuos y sus casas están aquí presentados con respecto a la posición psicológica que tienen en la comunidad pero no respecto a la localidad geográfica (Moreno, 1934, p. 233 [Traducción del texto original]).

Si lo que intenta estudiar es el drama y este se desarrolla en el alma de quien vive dramáticamente, en ese alma intentará introducirse Moreno: para eso crea el teatro de la espontaneidad y, posteriormente, el psicodrama terapéutico (Garrido Martin, 1978, p. 84).

El objetivo del Psicodrama fue, desde su inicio, el construir un marco terapéutico que utilice a la vida como modelo, para integrar en él todas las modalidades del vivir, comenzando con los universales -tiempo, espacio, realidad y cosmos- hasta alcanzar todas las minucias de la vida y la realidad práctica (Moreno, 1995b, p. 19).

Para Moreno, el momento (Garrido Martin, pp. 87-92), no es histórico, no puede definirse referido al pasado o al futuro, sino que ha de tener entidad en sí mismo. Tampoco podemos considerarlo como un concepto abstracto o matemático, ni puede, asimismo, ser pensado como pura duración incesante. El tiempo histórico para Moreno como para Bergson es irreal, es una <<conserva>> de la creatividad y no la creatividad misma.

El momento y lo que en él existe, no es el pasado o el futuro, porque lo que ya ha pasado ya no es, y lo que aún no ha sido tampoco es; el pasado y el futuro son la nada. Si algo existe, está existiendo ahora y aquí, en el momento.

Sus teorías psicológicas en conceptos como espontaneidad, creatividad y acción, se tocan con la esencia del momento. Al no estar ligadas al pasado ni a las conservas cumple un requisito esencial para la espontaneidad: la *novedad*. Respecto al psicodrama conserva la categoría del *momento*, pues lo que se pretende con él es que el paciente *improvise* su drama y lo actualice en el escenario.

Entiéndase *acción* en psicodrama como “el conjunto de actitudes, movimientos, gestos y palabras que los actores (protagonista y yo auxiliares) ponen en juego en el escenario psicodramático durante las interacciones dramáticas (Menegazzo, Tomasini & Álvarez Greco, 2012, pp. 53-54).

Creatividad es, para el padre del psicodrama, la posibilidad constante que permite al hombre la producción de tesoros culturales al mismo tiempo que le brinda a cada ser humano un continuo enriquecimiento de sí mismo y de sus relaciones (...) En una dramatización es “la forma más desarrollada de la espontaneidad en el desempeño de un rol y en este sentido se la considera una cualidad de la acción dramática” (Menegazzo, Tomasini & Álvarez Greco, 2012, pp. 106-107).

Descubrí por primera vez al hombre espontáneo con la edad de cuatro años, cuando, tratando de jugar a ser Dios, me caí y fracturé mi brazo derecho. Lo descubrí nuevamente cuando, a la edad de diecisiete, me encontré frente a un grupo de gente.. Yo había preparado un discurso; era un discurso bueno y sensato, pero cuando me encontré frente a ellos me di cuenta de que no podía decir ninguna de las hermosas y buenas cosas que me había preparado a decir (Moreno, 1995a, p. 227).

Espontaneidad (del latín *sua sponte*: desde dentro) es la respuesta adecuada a una nueva situación antigua. Mediante el ‘test de espontaneidad’ se puede observar y medir el grado de *adecuación* y el grado de *novedad*. La novedad de la conducta no es de hecho una prueba de espontaneidad, como tampoco la adecuación de la conducta es un testimonio de espontaneidad (...) La espontaneidad actúa en el presente, aquí y ahora (Moreno, 1966, p. 57).

Sobre la base del estudio experimental, hemos podido considerar a cuatro expresiones características de la espontaneidad como formas relativamente independientes de un factor *e* general. Hemos analizado estas formas de la espontaneidad de la siguiente manera: a) la espontaneidad que se dirige a la activación de las reservas culturales y estereotipos sociales; b) la espontaneidad que se dirige a la creación de nuevos organismos, nuevas formas de arte, y nuevas estructuras ambientales; c) la espontaneidad que se dirige a la formación de libres expresiones de la personalidad, y d) la espontaneidad que se dirige a la formación de respuestas adecuadas a situaciones nuevas (Moreno, 1987, p. 136).

La espontaneidad y la creatividad no son procesos idénticos, y ni siquiera semejantes. Representan categorías diferentes, si bien se hallan vinculadas entre sí desde un punto de vista estratégico. Cuando se trata de un hombre determinado, la espontaneidad (factor *s*) puede ser diametralmente opuesta a su creatividad (factor *c*); dicho de otro modo, tal individuo puede poseer un alto grado de espontaneidad y ser incapaz de crear nada, puede ser un idiota espontáneo. Por el contrario otro individuo puede poseer un alto grado de creatividad pero hallarse desprovisto de toda espontaneidad; es un creador “desarmado” (...) *La espontaneidad y la creatividad aparecen como perteneciendo a categorías diferentes; la creatividad pertenece a la categoría de la sustancia -es la archisustancia-, la espontaneidad a la categoría de los catalizadores -es el archicatalizador-* (Moreno, 1972, pp. 53-54).

Vivimos dentro de marco del tiempo, el espacio y la realidad, pero tiempo, espacio y realidad no pueden comprenderse si no se ensaya en un ambiente experimental, donde se los vivencia, expresa, practica y reintegra dentro del marco de una psicoterapia modelada sobre la vida misma. De lo contrario, se mantendrá la escisión entre las experiencias del tiempo, el espacio y la realidad en la vida y sus representaciones en el proceso terapéutico. Esto resulta paradójico si esas patologías se ignoran por completo o se las considera insuficientemente en una situación de prueba. Por lo tanto, es imperativo transferir los fenómenos de la vida al marco terapéutico y de este último nuevamente a la vida misma (Moreno, 1995b, pp. 33-34).

El psicodrama no es una función escénica (Garrido Martin, 1978, pp. 101-102), es la vida misma. En el teatro psicoterapéutico se da más la realidad que la vida misma:

<<se puede decir que el psicodrama permite al sujeto vivir una experiencia nueva, ampliada, un *plus de realidad*>> (Moreno, 1972, p. 78); <<se puede decir que el psicodrama proporciona al paciente una experiencia nueva y más amplia de la realidad, de una “realidad de sobreabundancia” (Moreno, 1966, p. 117).

Moreno aduce tres razones a ese *plus* de realidad del psicodrama sobre la vida misma: la primera porque amplía las posibilidades que tenemos en la vida cotidiana, que a veces nos ahoga y nos obliga a ser lo que no somos. El espacio vital en la realidad es generalmente estrecho y constrictivo, pero en la escena es posible encontrarnos con nosotros mismos, liberándonos de una opresión insostenible o experimentando la libertad de expresarnos o de vivenciar. El escenario es una ampliación de la vida que rebasa los límites impuestos por la realidad:

El test de realidad, que en otras terapias sólo es una mera expresión, adquiere así una verdad auténtica sobre la escena (...) El fin de estas diversas técnicas no consiste en transformar a los pacientes en actores, sino, más bien, incitarles a ser en escena lo que *son*, más profundamente, y más explícitamente de cómo aparecen en la vida real (Moreno, 1972, p. 76).

Otra causa es que también nuestras ilusiones son reales, tienen existencia en nosotros mismos.

El espacio escénico ofrece a la vida la posibilidad de extensión que no posee el original real de la vida misma. La realidad y la fantasía ya no están aquí en conflicto; una y otra participan en una escena más amplia: el mundo psicodramático de los objetos, las personas y los acontecimientos (Moreno, 1972 p. 75).

Existe un tercer motivo por el que el psicodrama rebasa la realidad: da la oportunidad de aumentar la vivencia real a quién la tiene disminuida y ofrece la realidad a quién carece de ella, como el esquizofrénico.

Toda teoría y técnica de la obra moreniana está motivada por una constante: la adecuación a la realidad existencial, que se capta en el *momento* privilegiado y en el instante mismo del nacimiento, cuando esa realidad es más original.

A pesar de la importancia de la concepción de espacio, tanto en la filosofía como en la psicología misma, según Moreno (1975, pp. 13-14), el espacio ha sido casi enteramente negado en todas las psicoterapias tanto de modo semántico y psicológico en tanto proceso terapéutico. Moreno describió el espacio psicoanalítico como un lugar donde se encuentra un diván, el paciente y el terapeuta centrado en la escucha del paciente y el resto del espacio no está relacionado con el espacio terapéutico.

Plantea que en el consultorio de cualquier variedad de psicoterapia no hay espacio para que el paciente pueda experimentar sus traumas. Consideró entonces que la idea de psicoterapia del espacio fue introducida por el psicodrama donde centrar la acción y comprenderla intenta integrar todas las dimensiones de la vida interna. Si el paciente entra al espacio terapéutico, la escena resultante debe ser interpretada en su dimensión vertical y horizontal y los objetos en ella, en su distancia y la relación entre sí.

Moreno (1995a, p. 166) planteó que el objetivo de los métodos terapéuticos debe ser el de procurar a los pacientes una variedad de situaciones operativas flexibles, capaces de reflejar el carácter *multidimensional* de la vida. Es con este objetivo que es necesario una *psicoterapia multidimensional* que como tal exige *vehículos multidimensionales* como un espacio abierto o un escenario que le permitan al paciente más libertad de acción y de movimiento que un diván. Según Moreno (1966, pp. 108-109) en el curso de una sesión verbal e interactiva de grupo surge un momento donde uno de sus

miembros vive su problema con tal intensidad que las palabras son insuficientes y necesita vivir la situación. Frecuentemente el problema que padece este individuo es compartido por el resto de los miembros del grupo y se convierte así en un representante del grupo en acción. En ese momento, el grupo le deja espontáneamente el sitio, ya que lo primero que necesita es *espacio* para moverse y desplegarse y por lo tanto se mueve hacia el centro del grupo para poder comunicarse con el resto de los cuales algunos de ellos se sentirán complicados como antagonistas y entrarán en escena.

“Esta es la transformación natural y espontánea de una sesión de psicoterapia de grupo en un psicodrama. (...) La erección de una plataforma o escenario en un local o el reservar un determinado ruedo para la producción dieron la consagración oficial a esta praxis tan tímidamente aceptada (...) El psicodrama es terapia profunda de grupo. Empieza donde termina la psicoterapia de grupo y la amplía para hacerla más efectiva (Moreno, 1966, pp. 108-109).

Moreno (1966, p. 109) define al psicodrama como “aquel método que sondea a fondo la verdad del alma mediante la acción”. Por otro lado, el psicodrama, tal como lo describe la psicodramatista argentina Zuretti (1995, p. 21), es un método terapéutico que considera al hombre un ser creativo y vincular, tiene su referente teórico en la *teoría de los roles*. “El desempeño de los roles es anterior al surgimiento del yo. Los roles no surgen del yo, sino que el yo surge de los roles” (Moreno, 1987, p. 217).

Todo rol es una fusión de elementos privados y colectivos... Un rol se compone de dos partes, su denominador colectivo y su diferencial individual. Puede resultar útil distinguir entre *asunción de roles*, que es la asunción de un rol determinado, plenamente establecido, que no permite al individuo ninguna variación, ningún grado de libertad, la *representación de roles*, que le permite al individuo algún grado de libertad y la *creación de roles*, que le permite al individuo un alto grado de libertad, como por ejemplo es el caso del actor espontáneo (Moreno, 1987, p. 103 -nota al pie-).

La teoría de los roles iniciada por Moreno en 1923, plantea al “hombre como un ser que se integra en la medida en que un constante nosotros logra individuarse y diferenciarse como para crear un nosotros o matrices que Moreno define como “el ‘locus’ o lugar de aconteceres que brinda continente a la acción creadora” (Zuretti, 1995, p.13).

Son estas matrices, la matriz de identidad, donde se desarrollan los roles psicósomáticos -respirador, ingeridor, defecador, etcétera.; la matriz familiar- donde se desarrollan los roles de madre, padre, hijo, etcétera-; y la matriz social – donde se desarrollan los roles sociales-.

La matriz de identidad es la placenta social del niño, el locus en el que arraiga. Este le da seguridad, orientación y guía. El mundo en torno de él es denominado *primer universo*, en cuanto posee muchas características que lo distinguen del segundo y final. La matriz de identidad se disuelve gradualmente a medida que el niño se hace más autónomo, esto es, se desarrolla cierto grado de autoiniciación en una función tras otra, tales como la alimentación, la eliminación, el asimiento, la locomoción; comienza a disminuir la dependencia de los yo auxiliares. El primer universo termina cuando la experiencia infantil de un mundo en el cual todas las cosas son reales comienza a diferenciarse en fantasía y realidad. Se desarrolla rápidamente la concepción de imágenes y comienza a tomar forma la distinción entre cosas reales y cosas imaginadas (Moreno, 1987, p. 105).

Estas matrices se consideran coordinadas espacio-temporales que se ofrecen al ser para todos los choques y los encuentros, son áreas donde se dan los vínculos; son un locus peculiar donde van a surgir todos aquellos roles protagónicos, deuteragónicos y antagonicos que son los que imprimen y sellan, en el momento mismo de sus originales emergencias, las características funcionales de un determinado individuo durante el proceso evolutivo en el que se va constituyendo (Menegazzo, Tomasini & Zuretti, 1995, P.124)

La vida individual irá cumpliendo su desarrollo a partir de actos creadores que permitirán el salto o cambio de matriz, logrando una mayor complejización. Es en la matriz de identidad, donde el niño desarrolla los roles psicósomáticos, donde en complementariedad con la madre logra su identidad psíquica como ser diferenciado, lo que le dará la posibilidad de integrarse familiar y socialmente. Para esto es necesario que el niño atraviese cinco etapas sucesivas de desarrollo del rol que van desde la *etapa indiferenciada*, a la *etapa de diferenciación*, en la que el niño empieza a dar señales de reacción frente al otro y donde a su vez comienza a establecerse progresivamente la brecha entre fantasía y realidad. Luego el niño atraviesa una tercera etapa *-superar la continuidad de la experiencia-* a partir del surgimiento de la noción de angustia frente a los extraños, para, en una cuarta etapa *-centrar sobre sí mismo sus posibilidades-*, poder reconocerse frente al espejo y controlar el intercambio con el medio. Finalmente en una quinta etapa logrará *-la inversión de roles-* lo que implica la posibilidad de ponerse en el lugar del otro (Zuretti, 1995, pp. 94-102).

La primera etapa consiste en que la otra persona es una parte del niño, formalmente, esto es, la completa y espontánea identidad.

La segunda etapa consiste en que el niño concentra su atención en la otra y extraña parte de él.

La tercera etapa consiste en que separa a la otra parte de la continuidad de la experiencia y deja afuera a todas las demás partes, incluyendo a sí mismo.

La cuarta etapa consiste en que el niño se ubica activamente en la otra parte, y representa su rol.

La quinta etapa consiste en que el niño representa el rol de la otra parte respecto a otra persona, quién a su vez hace su rol. En esta etapa, la inversión de rol es completa.

Estas cinco etapas representan las bases psicológicas para todos los procesos de desempeño de roles, y para fenómenos tales como la imitación, la identificación, la proyección y la transferencia (Moreno, 1987, p. 102).

Según Zuretti (1995, pp. 21-35), todos los roles que el niño fue estructurando a lo largo de las sucesivas etapas y matrices conforman a su vez sucesivos átomos culturales: el *átomo cultural primigenio* -que se corresponde con la matriz de identidad donde se desarrollan los roles psicósomáticos-; el *átomo cultural originario* -que se corresponde con la matriz familiar donde se estructuran los roles familiares-; el *átomo cultural social* -que se corresponde con la matriz social donde se estructuran los roles sociales-.

Cuando Demócrito funda la teoría atómica, abre el camino para la concepción moderna del universo físico. Para llegar a la conclusión de que el universo estaba compuesto de pequeñas partículas de la que el átomo constituía la más pequeña, Demócrito debió abstraer verdaderas configuraciones de la materia y afirmar, contra lo que parecía evidente, que se hallaban compuestas por unidades infinitamente pequeñas, a la vez que indivisibles: los átomos. Tal vez podamos

inspirarnos en el método de Demócrito en lo que concierne al universo social y hacer abstracción de las verdaderas configuraciones que presenta la “materia” social: familias, formaciones industriales o escolares, naciones, etc. Si no nos dejamos distraer por las apariencias de los hechos sociales, nos será posible descubrir la más pequeña unidad viviente, en sí misma indivisible: el *átomo social* (Moreno, 1972, p. 204).

Todo este conjunto de roles que va desarrollando el sujeto a lo largo de su vida, interactúa de modo complementario con un conjunto de roles sociales reales -*átomo cultural social real*-, y es de esta interacción, que emerge como consecuencia el *átomo social perceptual* que se estructura en base a las percepciones y vivencias del sujeto en su proceso de desarrollo. El psicodrama actúa de modo terapéutico sobre el átomo social perceptual con el objetivo de modificar y enriquecer los roles que integran el átomo cultural del sujeto.

A la experiencia del niño se la puede considerar un paralelo en una escala magnificada del sujeto plenamente espontáneo del escenario psicodramático. Debemos suponer que el niño se atempera para actos espontáneos con un grado de tal intensidad que cada partícula de su ser participa en ellos, que ni el menor fragmento de ellos puede ser apartado con fines de registro (Moreno, 1987, p. 107).

En cada sesión de psicodrama (Zuretti, 1995, pp. 13-19) tienen lugar una o múltiples acciones que son la reconstrucción de un espacio-tiempo psíquico imaginario, poblado de roles que se juegan en el aquí y ahora del “como si”, en las zonas-escenas que ocurren en el escenario cobrando características de realidad. El escenario como uno de los instrumentos del psicodrama, por medio de los vínculos que en él se establecen, permite la creación de una matriz psicodramática, un espacio-tiempo que no sólo contiene sino que a su vez posibilita el interjuego de roles necesario para llevar adelante el trabajo psicodramático. Cada escena dramatizada constituye una zona donde se encuentran presentes todos los elementos que posibilitan llevar adelante el proceso psicodramático (entiéndase el pasaje por las tres fases que hacen a la sesión de psicodrama: caldeamiento, dramatización y compartir [Moreno, 1966, p. 116]) hasta alcanzar la catarsis de integración -cuando el yo del protagonista “tiene la oportunidad de encontrarse y volver a ordenarse, recomponer los elementos que fuerzas malévolas habían disociado, integrarlos en un todo y lograr así un sentimiento de poderío y alivio, una catarsis de integración, una purificación mediante el complemento”- (Moreno, 1966, p. 117).

Cuando comencé a estudiar el fenómeno de la catarsis, recogí esa dirección de pensamiento donde Aristóteles la había dejado (...) La catarsis se trasladaba del espectador al actor (...) La definición aristotélica de la tragedia misma, como una “imitación de la vida”, discutible aún para su forma convencional, sufrió un cambio profundo. El psicodrama define el drama como una extensión de la vida y la acción, más bien que como su imitación, pero donde hay imitación el énfasis no está en que imita, sino en la oportunidad de recapitular problemas no resueltos dentro de un ambiente social más libre, más amplio y más flexible (Moreno, 1987, pp. 38-39).

Es este momento, el de la catarsis de integración, cuando tiene lugar un acto creador, fenómeno primario y positivo, no derivado de la libido ni de ningún otro

impulso animal, que provoca una modificación tanto en el sujeto protagonista como en los integrantes del grupo (Moreno, 1977a, p. 49).

El método psicodramático se sirve principalmente de cinco medios distintos: el *escenario*, el *protagonista*, el *director terapéutico*, el equipo de las fuerzas terapéuticas auxiliares o “*egos auxiliares*” y el *público* (Moreno, 1966, pp. 109-110).

El *primer* instrumento es el escenario. Rodea a los pacientes con un espacio vital multi-dimensional y extraordinariamente móvil. El espacio vital en la realidad es a veces estrecho y constrictivo. En escena el paciente puede volver a encontrarse a sí mismo, sea liberándose de una opresión insoportable o experimentando la libertad de expresarse y vivenciar. El escenario es una ampliación de la vida que rebasa los límites de la vida real. Realidad y fantasía ya no están allí en contradicción, sino que se convierten en funciones dentro de una esfera más amplia, la esfera del mundo psicodramático de objetos, personas y acontecimientos (Moreno, 1966, p. 110).

El segundo instrumento es el protagonista. Se le pide que se represente a sí mismo en escena, que dibuje su propio mundo. Se le dice que tenga a bien ser él mismo y no un actor (...) Debe actuar libremente como se le ocurra, y no por eso debe dejarse plena libertad de expresión -justamente la espontaneidad-. Le sigue en importancia la representación concreta de sus experiencias. La palabra, trascendiéndose a sí misma, se integra a la acción (Moreno, 1966, p.110).

El tercer instrumento es el director. Tiene tres funciones: la de director de escena, la de terapeuta y la de analista. Como director de escena tiene que estar preparado para captar toda la indicación que ofrezca el sujeto e integrarla a la acción dramática, identificar la representación con la vida del sujeto y no dejar que pierda jamás el contacto con el público. Como terapeuta puede a veces “atacar” al paciente, así como le está también permitido bromear y reír con él; a veces puede permanecer de tal modo pasivo que la sesión parezca dirigida por el paciente. Como analista puede completar sus opiniones con las de los terapeutas auxiliares o con las respuestas del público, del marido, de los hijos, de los amigos o de los vecinos (Moreno, 1966, p. 111).

El cuarto instrumento es el “ego auxiliar”. A estos “ego auxiliares” o actores terapéuticos les corresponde una doble significación. Con sus explicaciones y tratamientos constituyen un refuerzo para el director del grupo. Pero también son muy importantes para el paciente al representar personas reales o simbólicas del ámbito vital de éste. La función del *ego auxiliar* es triple: la de un actor, representando un papel que el paciente desea o necesita; la de auxiliar terapéutico, que dirige al sujeto y la función de observador social (Moreno, 1966, p. 111).

El quinto instrumento es el público. El público llena un doble objetivo. Puede ayudar al paciente o convertirse él mismo en paciente. Al ayudar al paciente se convierte en caja de resonancia de la opinión pública (Moreno, 1966, p.112).

“Una sesión de psicodrama tiene habitualmente *tres* fases: 1. La preparación, el ‘relajamiento’ y el ‘calentamiento’ (*warming up*) del grupo, el hallazgo de un problema común y de un protagonista adecuado. 2. La propia representación. 3. La participación terapéutica del grupo “(Moreno, 1966, p. 116).

El terapeuta, una vez que se ha esforzado en que el grupo y el protagonista den principio a la asociación, se retira de la escena y no toma ya parte en la representación. Ha terminado la primera fase y comienza la segunda, el drama (...) Entran en juego los terapeutas auxiliares respecto de los cuales el paciente despliega relaciones mucho más importantes para él: ellos encarnan figuras y símbolos de su propio mundo (...) En el curso de su enfermedad ha dedicado una gran cantidad de energía propia a las imágenes oníricas (...) sus fantasías y alucinaciones: Gastó en ellas una gran parte de su espontaneidad, su fuerza y su productividad. Le han despojado de su riqueza; se ha vuelto pobre, débil y enfermo. Y ahora el psicodrama como una gracia de Dios, le devuelve todo lo que él había vinculado a las creaciones enajenadas de su espíritu (...) Cuando encarna las personas de sus alucinaciones, no sólo éstas pierden su poder y su magia sobre él sino que recobra sus fuerzas para sí mismo. Su propio yo tiene la oportunidad de encontrarse y volver a ordenarse, recomponer los elementos que fuerzas malévolas habían disociado, integrarlos en un todo y lograr así un sentimiento de poderío y alivio, una *catarsis de integración* (...) Esta segunda fase del psicodrama va siendo sustituida paulatinamente por una tercera. Ahora toma la dirección de la representación del drama del grupo, el público. (...) Los miembros del grupo empiezan uno tras otro a comunicarse sus sentimientos y sus propias experiencias de conflictos análogos. Los pacientes consiguen así una nueva especie de catarsis, una “catarsis de grupo”; el protagonista ha dado amor y ahora recibe amor en correspondencia. Los miembros del grupo comparten con él sus preocupaciones del mismo modo que él ha compartido con ellos las suyas y poco a poco la catarsis se apodera de todos los presentes (Moreno, 1966, pp. 116-118).

(Mercader Larios (2.013, pp. 321-322), refiriendo a La Escuela Argentina de Psicodrama, que ha formado muchos psicodramatistas argentinos, describe la metodología psicodramática a partir del encuadre formal de Moreno y le agrega el aporte metodológico de Rojas Bermúdez. Considera tres elementos que hacen a la sesión de psicodrama: 1- Los tres contextos, el social, el grupal y el dramático; 2- Las tres etapas, el caldeamiento, la dramatización y los comentarios. 3- Los cinco instrumentos fundamentales, el protagonista, el escenario, el yo-auxiliar, el director/a o terapeuta y el público.

La incorporación del Sicodrama a nuestra labor sicoterapéutica, signada por el esquema sicoanalítico, nos condujo a una reelaboración de las características del sicodrama público, para adaptarlo a los tratamientos continuados y sistematizados. La preparación del Yo-auxiliar y la definición de su rol en relación al Protagonista y al Director ocuparon un lugar destacado. También la delimitación espacial y las características del campo operacional y los compromisos de los individuos en cada caso. Se incorporaron así los contextos. La sesión de Sicodrama que pasamos a describir sigue, pues, los lineamientos generales de Moreno, con las modificaciones que han dado lugar al modelo de la Escuela Argentina (Rojas Bermúdez, 1984, pp. 3-4).

Los contextos se definen en función de que somos personas que vivimos en sociedad y como tal generamos múltiples interacciones y vínculos que dan lugar a los grupos y redes sociales a los que pertenecemos. Por lo tanto el contexto social refiere al extragrupo, el contexto grupal corresponde a las personas que conforman el grupo y el

contexto dramático es el contexto artificial donde los protagonistas juegan sus roles en un permanente “como si”.

Con relación al uso del espacio en el escenario de psicodrama, a partir de plantear que “la *creaturgia* tiene que ver con las leyes de acuerdo con las cuales es posible producir una obra dramática en la que aparecen dos o más personas, en el momento mismo en que éstas simultáneamente la están representando” (Moreno, 1977b, p. 89), Moreno se plantea tres cuestiones fundamentales. La primera surge de la pregunta acerca de “cómo hacer para que, en el trabajo en común, se resguarde un ritmo válido de cada uno de los individuos” (Moreno, 1977b, p. 89). La segunda pregunta que se refiere específicamente al espacio es acerca de “qué posiciones deben ocupar las *personae dramatis* sobre el escenario” (Moreno, 1977b, p. 89). Y en la última se pregunta acerca de “qué manera deben comportarse los actores para que, además de su actuación individual, colaboren en la creación de una obra dramática” (Moreno, 1977b, pp. 89-90). De estos cuestionamientos emerge como respuesta:

No es indiferente la posición que asume cada actor sobre el escenario, el ritmo de su actuación y la secuencia de sus acciones: cada caso exige una norma de velocidad (tiempo), una norma de posición (espacio) y una norma de secuencia (unidad). En otros términos, hacen falta anotaciones relativas al tiempo, al espacio y a la coordinación. Si se cuenta con estas tres pautas, ya está definido el esquema de una producción (teoría de la armonía) (Moreno, 1977b, p. 90).

Al respecto considera que “así como el estado espontáneo es su eje interior, su locus en el espacio se convierte en su eje externo. (...) El equilibrio temporal en la sucesión de estados y las escenas se complementa con el equilibrio espacial de la relación entre las posiciones. El estado interno de espontaneidad tiene aquí un equivalente en el estado externalizado espacial que conduce a una acción espontánea armoniosa” (Moreno, 1977b, p. 113).

Moreno en su libro “Das Stegreiftheater” (1924) configura un diagrama específico para realizar las anotaciones con relación al uso del espacio en el escenario.

Esquema

(Plan de las relaciones temporales; personajes que salen a escena al mismo tiempo; situaciones actuadas simultáneamente)

. (Introito): Actor

t1 (Primera escena): Actor, espectador*

t2 (Segunda escena): Actor**, poeta

t3 (Tercera escena): Actor, poeta, director de los espectadores**

. (Epílogo): Actor, poeta, director de los espectadores***

* lider, ** Cambio de liderazgo, *** Finalizador

Diagrama de posición

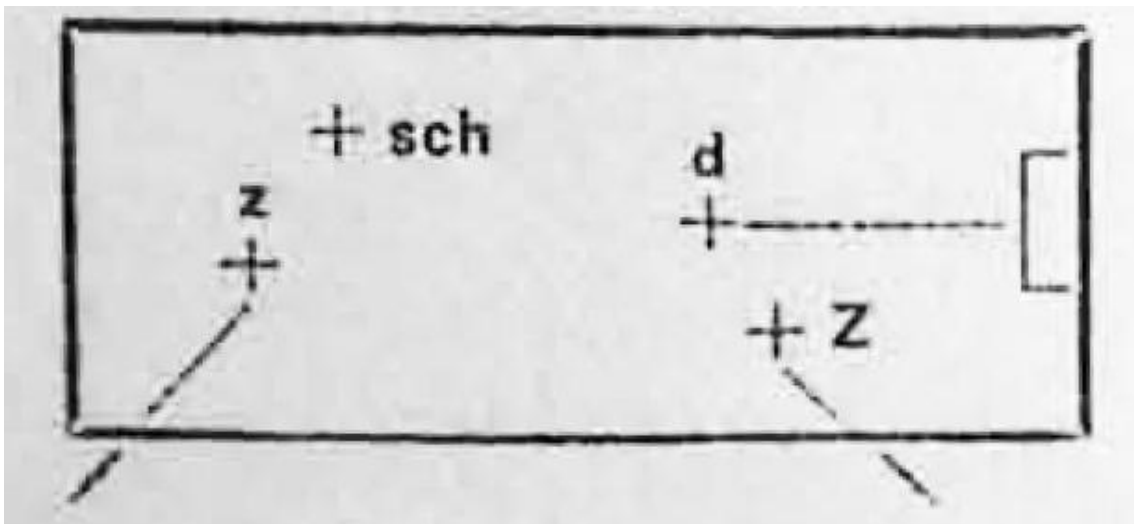


Figura 14. Diagrama de posición.
Moreno (2016, p. 56)

Sin embargo, son escasos los datos que se encuentran en la obra de Moreno con respecto a las posiciones y movimientos en el escenario. Por ejemplo, cuando relata en algunos de sus casos (Moreno, 1966, pp. 284-285; pp. 288-291; pp. 296-298; p. 300; pp. 306-309) en cuyo procesamiento está configurado un diagrama donde figura como uno de los ítems, el de gestos y movimientos, aporta algún rasgo aislado con relación al movimiento del protagonista que no es tomado en cuenta en el momento del análisis. Otro ejemplo es el del diagrama (Moreno, 1977a, pp. 326-327) que refiere al desarrollo de la estructura de la audiencia que tampoco es analizado con relación a los cambios espaciales de los miembros del grupo.

2.2.3.2. La concepción de espacio y su utilización en el escenario de psicodrama desde diferentes perspectivas y marcos teóricos

Esta idea de que el estado espontáneo interno tiene su expresión en el locus del escenario de psicodrama ha sido tomada en cuenta por no pocos psicodramatistas quienes enriquecieron esta postura desde diferentes perspectivas y marcos teóricos:

a) Con relación a la concepción del espacio en el escenario:

A partir del principio terapéutico del círculo, considerado uno de los principios básicos de construcción del teatro terapéutico (Moreno, 1987, p. 350), Rojas Bermúdez (1997, pp. 17-30), entiende que el psicodrama hace intervenir manifiestamente un nuevo elemento en la psicoterapia: el espacio. Transformado en escenario, el espacio permite la representación del mundo interior del paciente -que hasta ahora había sido expresado sólo como relato verbal- de diversas maneras. Este paso de lo verbal a la acción y a la creación da una nueva dimensión al proceso terapéutico introduciendo nuevos elementos y recursos técnicos en la psicoterapia: el cuerpo, los objetos, la acción. El énfasis recae ahora -no solo- en lo que se dice, sino en lo realizado en el escenario durante la dramatización. Dado que la estructura social, a medida que se va haciendo más compleja va creando nuevos espacios siguiendo el modelo de círculo original, aquel círculo sagrado presente en los rituales donde la circularidad era una disposición natural humana, un espacio común, el psicodrama instrumentó terapéuticamente este modelo circular para la dramatización, delimitando así el escenario. Una vez delimitado el lugar, realizada la *fundación*, queda cargado, para los fundadores, con las experiencias vividas y las que se podrán vivir en él. Esto significa que se ha *sacralizado* el lugar y, junto con él, las cosas, objetos e instrumentos necesarios para cumplir con los fines específicos del círculo, y que serán utilizados siguiendo las normas establecidas: ritos y ceremonias de la ritualidad. Ingresar a este espacio, al círculo, al escenario de psicodrama, establece una clara diferenciación entre la vida cotidiana -lo profano- y la nueva realidad de lo sagrado, el *como si* de la dramatización. Una vez *sacralizado*, este espacio posibilita la emergencia y diferenciación de roles en función de los lugares que van ocupando los miembros del grupo en función de la simbología misma del círculo. “Las imágenes psicodramáticas que surgen implican un proceso de síntesis, integración y organización espacial que determina un esquema de relaciones entre sus partes, resultando una especie de “mapas mentales” de la experiencia dada en un momento determinado” (Rojas Bermúdez, 1999, como se citó en Ruiz Perea, 2013, p. 411).

Rosello Rey (2013, pp. 421-422), a partir de su experiencia en el uso de construcción de imágenes en terapia individual desde el enfoque de psicodrama, enfatiza la idea que propone Rojas Bermúdez (1999) en el sentido de que el trauma psicológico se relaciona con la falta de comunicación entre los hemisferios cerebrales; la posibilidad de construir imágenes -que se corresponde con el hemisferio cerebral derecho- y de poder comentarlas en voz alta que caracteriza la técnica de soliloquio -que se corresponde con el hemisferio cerebral izquierdo- dentro del proceso psicodramático, favorece la comunicación inter-hemisférica.

b) Con relación a la concepción del espacio del escenario en diferentes niveles:

Hay un grupo de psicodramatistas que a partir de considerar el círculo como forma ideal del escenario, incluyeron los otros dos principios básicos de construcción, la dimensión vertical del escenario; y los tres niveles concéntricos de la escena con un cuarto nivel, la galería supraindividual (Moreno, 1987, p. 350), ampliando la noción de espacio a su uso en función del significado psicológico que tienen las distintas posiciones que ocupa el protagonista en el escenario. Boria (s.f., *El palco escénico*), por ejemplo, considera que en el escenario diseñado en diferentes niveles, en el paso de un nivel a otro la persona cambia de punto de vista y en consecuencia cambia la percepción de su realidad circundante. Con respecto al cambio de posición en el escenario, coincide con la visión de Román (2011, p.197), psicodramatista mexicana, que a partir de su trabajo con psicodrama en grupos marginales, entiende que la existencia del ser humano parece transcurrir bajo una neblina gris, con una corta percepción y la anulación de las

capacidades sorpresiva y expresiva. El cambio de lugar en la escena psicodramática, a través de una serie de técnicas, permite una mirada diferente, así como la sorpresiva posibilidad de un accionar nuevo.

- c) Con relación a la concepción del espacio en el escenario en función del tiempo:

Hay un grupo de psicodramatistas que le adjudican a la noción psicológica de espacio la idea de tiempo. Por ejemplo, Cassón (1998, pp. 81-86) considera que hay un patrón frecuente en psicodrama: un círculo y un centro. Este patrón en tanto estructura ritual, es un arquetipo de totalidad, de centrar, de enfocar, de hacer contacto con las cualidades curativas del self. El escenario es el espacio donde se encuentran dos realidades, la de todos los días y la dramática. Una vez establecida la dimensión espacial, se verá reflejada la conciencia espacial, que está relacionada con el hemisferio derecho cerebral de la personificación consciente relacionada con los procesos simbólicos que van a ser concretizados en el drama y que van a ser representados, esculpidos, revelando la dinámica espacial de las relaciones. El escenario es el lugar donde se manifiesta la espontaneidad, donde a partir del drama se explora el presente, el pasado y el futuro. Siendo el sujeto el único capaz de transitar en la puesta escénica, es el sujeto-cuerpo quien se desplaza en una espacio-temporalidad escénica (Román & Domínguez, 2001 p. 86)”.

La idea de tiempo relacionada con los desplazamientos en el espacio del escenario, se desarrolla a partir que Zerka Moreno co-creadora del psicodrama, plantea que cuando trabaja en el *Teatro de psicodrama*, utiliza el primer nivel del escenario para realizar el caldeamiento y que el segundo nivel también puede ser usado para algún requerimiento previo a la acción (Guimarães 2016b, 14`) dado que el caldeamiento debe realizarse en el escenario desde la periferia hacia el centro, ya que aumenta el compromiso del self en la medida en que el protagonista se va acercando al centro del escenario (Moreno, Z., 1975, p. 235). Hay quienes han trabajado la idea de tiempo en con relación al caldeamiento. Es el caso de Taylor (1998, pp. 47-51), quién en su artículo *The warm-up*, desarrolla la idea de la importancia del caldeamiento. Para elaborar el trabajo relaciona tres aportes diferentes: la idea de desplazamiento de la periferia al centro descrita por Zerka; la idea del modelo del teatro de Beacon con sus tres plataformas concéntricas ascendentes, donde el protagonista se desplazaría en el comienzo del trabajo desde el grupo hacia el escenario y en la medida en que se involucrara con los aspectos más comprometidos de su trabajo, se iría trasladando hacia el centro, y el diagrama propuesto por Goldman (Goldman & Morrison, 1984, como se citó en Taylor, 1998, p. 50) donde para explicar las localizaciones en el método psicodramático describe tres círculos concéntricos en donde el más periférico representa el presente, el del medio representa el pasado reciente y el del centro representa el pasado distante. A partir de estas ideas considera que si el director no toma en cuenta que el protagonista debe caldearse caminando desde la periferia hacia el centro del escenario, bajará el nivel de caldeamiento y como tal su compromiso emocional se quebrará.

Con el objetivo de investigar la catarsis de integración Dos Santos & Gandolfo Conceição (2014, Introducción), a partir del diagrama de Goldman, describen un prototipo de caldeamiento en espiral en el que el paciente irá recorriendo los diferentes círculos de modo espiralado, evitando un posible entrecortado en el montaje de la escena, buscando fomentar un puente intra-psíquico entre el presente y el pasado como una forma de reparar traumas ocurridos en otros momentos de la vida (ver figuras 15, 16 & 17) .

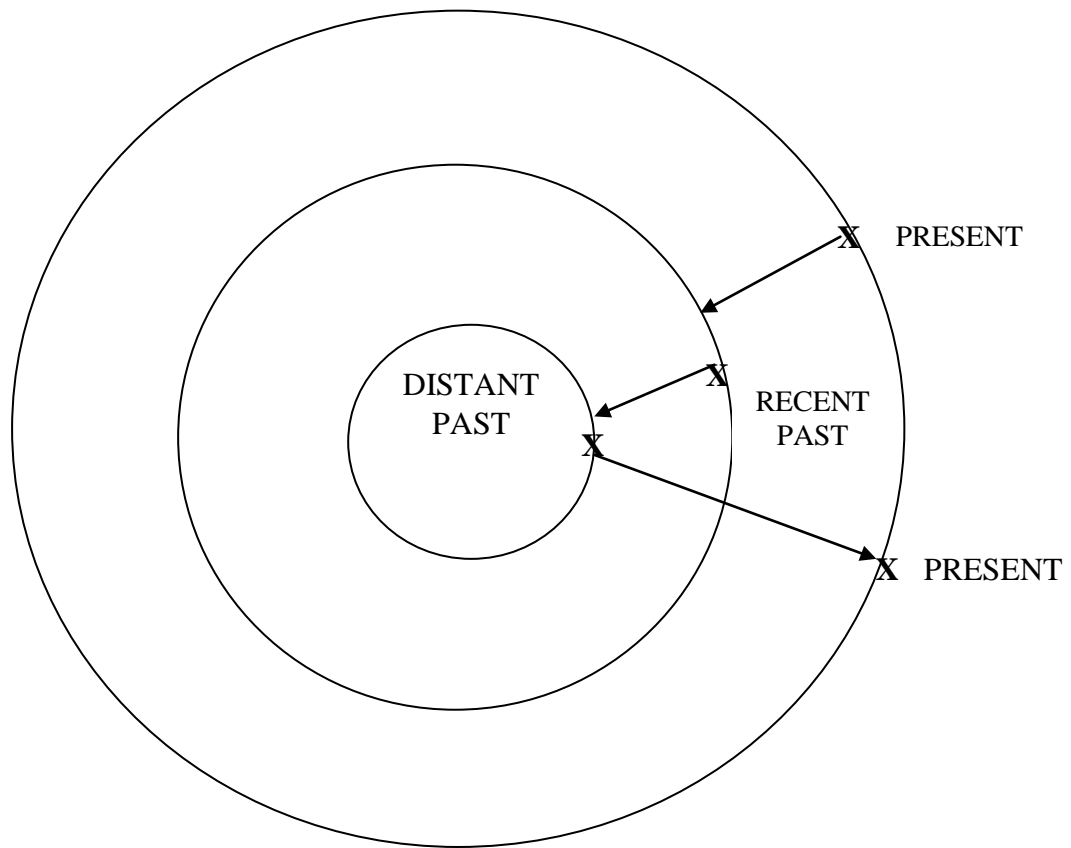


Figura 15. Caldeamento em espiral. Imagen explicativa.
(Goldman & Marrison en Taylor 1998, p.51)

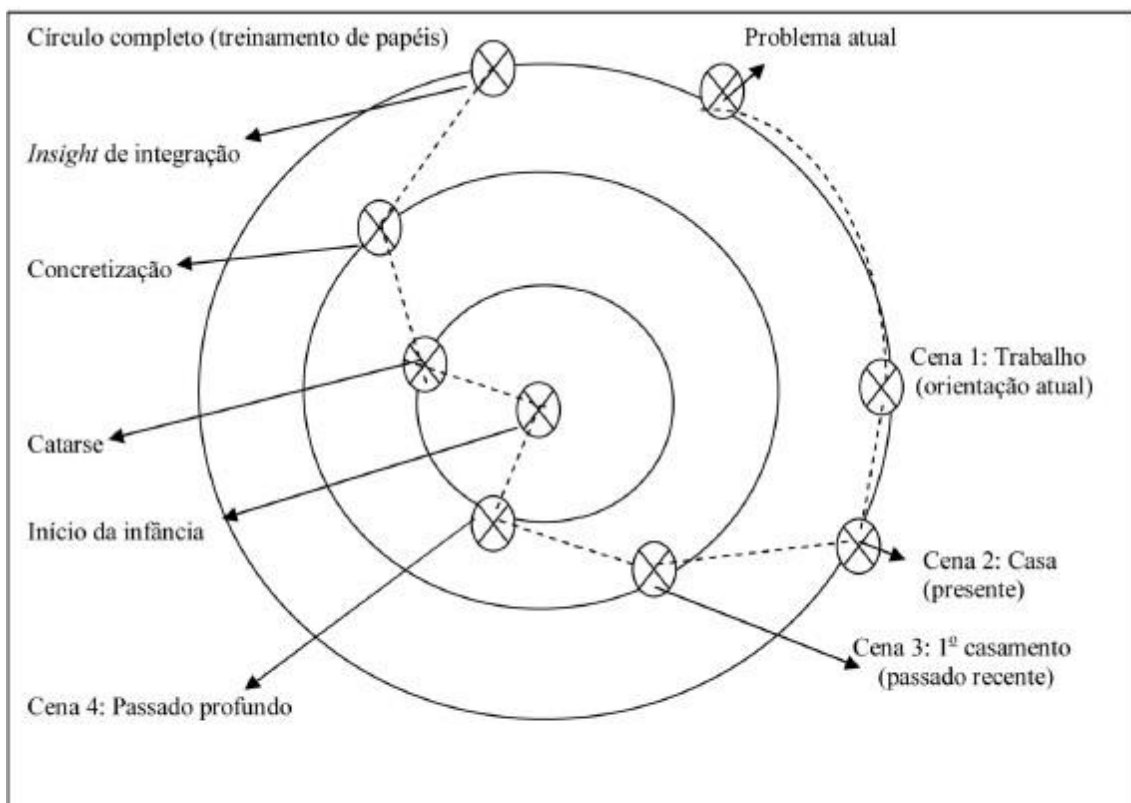


FIGURA 1. Protótipo criado por Elaine Goldman (GOLDMAN; MORRISON, 1984) que descreve uma sessão na qual a paciente relata um problema que está vivendo.

Figura 16. Prototipo de caldeamento em espiral (Ejemplo)
(Goldman & Marrison en Taylor 1998, p. 51)

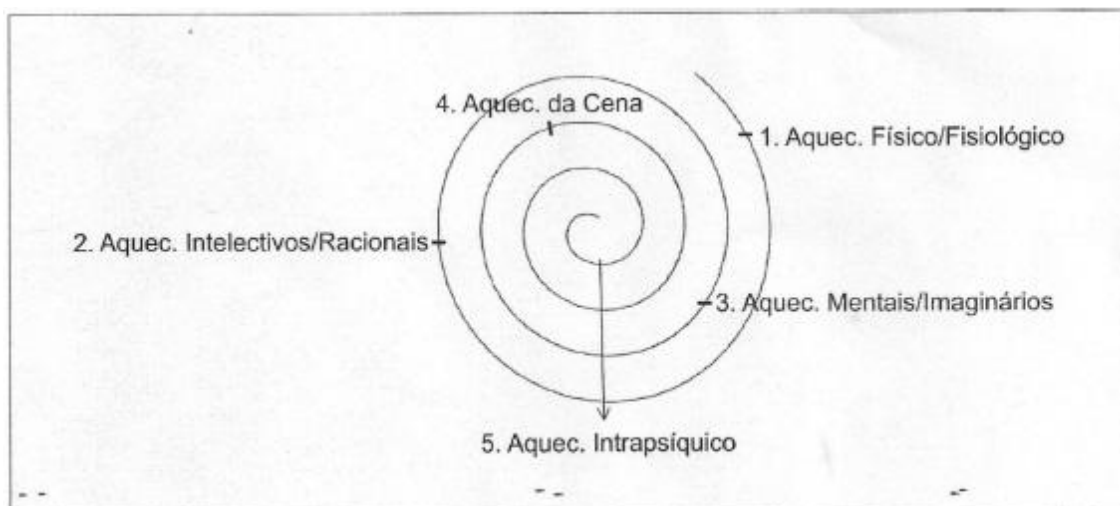


FIGURA 2. Espiral psicodramático para aquecimento.

Figura 17. Espiral psicodramático para el caldeamiento
(Dos Santos & Gandolfo Conceição, 2014, Introducción)

Para realizar evaluaciones psicodramáticas, Ruano Chamorro (2013, pp. 414-417) utiliza la construcción de una *historia psicodramática*. Esta técnica consta de tres etapas. En la primera el protagonista recorre el escenario como si fuera recorriendo su vida desde el nacimiento hasta el aquí y ahora, determinando en su recorrido en qué momento de su vida se encuentra. En una segunda etapa, en un segundo recorrido, se le pide al protagonista que ubique en el escenario momentos significativos de su vida y que especifique qué edad tiene en ese momento y que allí construya una escultura. En una tercera etapa se realiza un nuevo recorrido junto al protagonista focalizando sus vínculos, tratando de ubicar quiénes estaban compartiendo esos momentos tan significativos. Finalmente se le propone la técnica de proyección hacia el futuro. En este último recorrido se le pide que se proyecte hacia el futuro y que ubique en el escenario momentos que lo harán feliz.

- d) Con relación a la concepción del espacio en el escenario en función de la memoria:

Hay un grupo de psicodramatistas que relacionan la noción de espacio con la memoria. Por ejemplo Sthephenson (2014, *The psychodramatic stage*), quién trabaja desde una concepción jungiana, utiliza un escenario con forma de círculo -símbolo de "sí mismo" (Von Franz, 1984, p. 193) -, símbolo de totalidad, a partir de considerar que esta estructura del escenario le permite utilizar las formas vivas de las fuerzas físicas en tanto entiende *el círculo como un mandala* -símbolo del círculo que aparece en dibujos que señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo (Jaffé, 1984, pp. 240-251)-. Es el círculo en tanto mandala una imagen de totalidad, de completud. A su vez considera el espacio psicodramático como un catalizador donde la energía potencial de las memorias puede ser estimulada y a veces miradas bajo una nueva luz, la del grupo.

- e) Con respecto a la concepción del espacio en el escenario desde la perspectiva de Winnicott:

Hay un grupo de psicodramatistas que relacionan el espacio del escenario de psicodrama con la concepción de espacio transicional de Winnicott. Pavlovsky (1999, pp. 250-252), cuenta que a partir de la sensación de que el psicodrama y la psicoterapia de grupo tenían otros antecedentes previos y que su tarea grupal psicodramática con niños y adolescentes parecía apoyarse en un espacio lúdico anterior, considera que hay una zona lúdica de ensayo dentro de lo que Winnicott denomina espacio transicional, un espacio intermedio que no es ni el mundo interno ni el externo, un espacio lúdico que influye en el proceso creativo posterior. Ese espacio transicional, es según lo que plantea el Calvente “un modo particular de entender el escenario psicodramático” (Calvente, 2009, p. 112).

- f) Con relación a la concepción del espacio en el escenario desde el punto de vista proyectivo:

Hay un grupo de psicodramatistas que hacen su aporte desde el punto de vista proyectivo. Fonseca (2004, p. 12), por ejemplo en su libro “Las formas del círculo, test proyectivo psicodramático”, relata su necesidad personal de sustituir en su trabajo clínico el psicodiagnóstico clásico por sesiones con técnicas y encuadre psicodramático, y descubrió que a la medida que transcurrían las sesiones *evaluatorias* y de *psicoprofilaxis*, éstas se autoenriquecían con la instrumentación en profundidad del escenario y la progresiva incorporación de la teoría. Así es como fue constatando que las sesiones reunían las características de acción y proyección. Ya Berenstein (1987, pp. 9-12), en el prólogo del libro “Psicodrama”, entiende el uso del espacio en el escenario desde el punto de vista proyectivo. Plantea que cuando Moreno introduce al examinado en una situación crítica para presenciar cómo actúa espontáneamente, en rigor psicológico, no hay ficción alguna, ya que el escenario es una *plataforma social* donde emerge la persona real que siempre se presenta a sí misma. De ahí que el drama psicológico sirve al psicólogo clínico como *técnica proyectiva*.

En este ítem se destacará como antecedente de esta investigación con respecto a la *utilización del espacio en el escenario de psicodrama en Argentina*, el trabajo realizado por el psicoanalista Alberto E. Fontana junto a su equipo y el del psicodramatista Dalmiro Bustos.

Fontana y otros, en el libro *Psicoanálisis y cambio* (Fontana, Reynoso, Kornblit & Touyâa, 1971, pp. 71-112), plantean que el tratamiento consistía en dos o tres sesiones semanales de terapia individual donde se interpretaba transferencialmente en el aquí y ahora con una concepción Kleiniana. La diferencia más importante consistía en que se realizaban sesiones prolongadas que fracturaban el esquema temporo-espacial. La mayoría de las veces en estas sesiones se incluía alucinógenos y en otras ocasiones el psicodrama, ya que pensaban que el psicodrama constituía un movilizador eficaz en la psicoterapia individual.

Bajo el influjo de medicamentos como el pentotal sódico les es más fácil a los pacientes revivir sus experiencias. El terapeuta desempeña entonces el papel del amigo que en cierto modo entra en escena y toma parte activa en ella. Experimentos con neuróticos que Fantel realizó *sin* medicamentos, muestran aproximadamente los mismos resultados obtenidos que los obtenidos con medicamentos. El hecho de que haya que mantener la aguja dentro de la vena del paciente para regular la profundidad de la narcosis, limita mucho la libertad de movimiento tanto del paciente como del terapeuta. Es mejor inducir al paciente a

escenificar sus experiencias dramáticas. Se mezclan aquí dos factores de eficacia: el medicamento, por ejemplo, el pen total sódico, y la dramatización del acontecimiento. La cuestión es si hay que atribuir la catarsis del paciente al medicamento, a la dramatización o a una mezcla de ambos (Moreno, 1966, p. 146).

Esta técnica, que entendieron alcanzaba niveles regresivos muy profundos, los llevó a ocuparse especialmente de todo el lenguaje expresivo corporal correspondiente a estas etapas regresivas. Elaboraron una teoría que explica la enfermedad mental como una técnica defensiva para negar omnipotentemente el pasaje del tiempo y el objetivo terapéutico era reestructurar, a través de la psicoterapia, las relaciones de objeto en esos niveles primitivos.

La sesión combinada se llevaba a cabo en el mismo consultorio en el que el paciente tenía sus sesiones regulares. Un miembro del equipo había creado en el consultorio un esquema espacial. Fontana junto a su equipo registraron ininterrumpidamente la ubicación de los pacientes en el consultorio habitual de sus sesiones de terapia de grupo, tanto en las sesiones regulares de una hora de duración como en las prolongadas. Este esquema consistía en dividir el espacio del consultorio en tres niveles diferentes y comprobó que en el inferior el paciente planteaba situaciones próximas a la realidad. En el intermedio, donde estaba el sillón del terapeuta, expresaba un material vinculado exclusivamente a la relación bipersonal, y el superior, que coincidía con la ubicación del diván, estaba conectado más con el mundo interno y las fantasías. La observación de las posiciones y desplazamientos bajo el efecto de drogas alucinógenas les permitió sacar conclusiones que luego vieron convalidadas a través del trabajo de la Sra. Alba M. Gasparino con Psicodrama, que, al entender el psicodrama como una técnica fundamentalmente de acción, se facilitaba visualizar los cambios corporales en el espacio.

Cuenta Carlos Calvente en la entrevista:

En el año setenta Lawry en Estados Unidos comienza con el tema de amor y paz (...), este era un profesor de la costa oeste norteamericana, que empezó a predicar que el ácido lisérgico era la salvación del mundo y entonces viene todo el movimiento hippie “amor y paz” y se produce acá, lo traía Merc el laboratorio alemán, traía mezcalina, porque se importaba para hacer como psiquiatría experimental (...) y el otro laboratorio, un laboratorio suizo traía el ácido lisérgico (Calvente, 2015).

Finalmente, luego de una movida en contra de este tipo de tratamiento:

se prohíbe. Y Merc y... el otro, dejan de importar. Entonces no podemos seguir trabajando con lisérgico, y el lisérgico, o sea los alucinógenos, cumplían, nos rendían en la clínica una cosa parecida a lo que después encontramos con el trabajo psicodramático (Calvente, 2015).

Con respecto a la investigación de cómo utilizaban las zonas del consultorio los grupos, cabe destacar el trabajo de Gasparino, que utilizó el concepto de que la ubicación del dibujo en la página muestra las características de la personalidad del paciente, para investigar el significado de la disposición de los miembros del grupo en el salón de las sesiones. El esquema de proyección de Grühwald (ver figura 18), que Koch aplicó con algunos recaudos al estudio del árbol dibujado, (Karl Koch al citar a Michael Grühwald en el “test del árbol” dice que éste afirma la existencia de una

identificación consciente e inconsciente entre lo proyectado sobre la hoja de papel - dibujo- y el espacio vital [Fontana, Lawrence & Fournery, 1971, p. 178]), que puede extenderse al estudio de otros motivos gráficos, fue extendido al salón. De esta manera se ubicaba a los miembros del grupo dentro del esquema. El salón de grupos se convirtió así en un espacio donde aparecían distribuidas las emociones tal como podían aparecer en el test (Fontana & Loschi, 1982, pp. 148-149).

Finalmente Fontana y su equipo, basados en el concepto de Clifford M. Scott, concluyeron que “En un grupo, espacio y tiempo serían entonces un producto de la integración de las proyecciones entre los esquemas corporales de los miembros, que por identificaciones proyectivas múltiples, crean una nueva configuración témporo-espacial: “el esquema corporal del grupo” (Scott como se cita en Fontana, Lawrence & Fournery, 1971, p. 175). Para llegar a esta conclusión (Fontana, Lawrence, Fournery, 1971, pp. 175-187) comenzaron observando si el comportamiento del grupo, en el que las emociones básicas estarían traducidas en acción y desplazamientos, coincidía o no con lo verbalizado simultáneamente o posteriormente. Ahora bien, como esas coincidencias ocurrían siempre en las mismas zonas del consultorio, se preguntaron si ese espacio - consultorio- no sería tratado como la proyección de un espacio interno común que lo convertía en un verdadero espacio psicológico. Entendieron que la interpretación del vínculo emocional de los miembros entre sí y con el terapeuta a partir de las ansiedades y defensas correspondientes, es siempre corroborada por la ubicación y desplazamientos del grupo.

Se realizaron los primeros estudios en las sesiones regulares de psicoterapia en las que se tomaron en cuenta las ubicaciones y no los desplazamientos de los pacientes, pues en esta situación suelen ser excepcionales. Los diagramas correspondientes fueron caracterizados como “lineales” ya que señalaron sólo los fenómenos que transcurrían en el perímetro del consultorio, que es donde se ubicaban los sillones.

De los datos de diagramas lineales concluyeron que son determinantes de ellos: el lugar en donde se sienta el terapeuta (origen) y la puerta del consultorio (ver figura 19). En estos casos los integrantes del grupo con mayor monto de ansiedades paranoides se sientan cerca de la puerta y a la derecha del terapeuta (fuga). A su izquierda se ubican los miembros más dependientes, y enfrentándolo, aquellos que están en evidente actitud de rivalidad (lucha).

Al sumarse los desplazamientos, propios de las sesiones prolongadas, tomó significación el área del consultorio. La insistencia con que se verbalizaba y actuaba un mismo tema, emoción, defensa, etcétera., en determinadas zonas, a través del análisis de los diagramas correspondientes, a los que por tanto llamaron *de superficie*, los llevó a dividir el área total en cuatro sectores, con un quinto que aparece en forma más esporádica.

Los desplazamientos de los pacientes en las sesiones prolongadas de grupo fueron clasificados en dos tipos fundamentales (Fontana & Loschi, 1982, p. 121).

- 1) Desplazamientos de integración (ver figura 20), que cumplen un ciclo completo y van desde las zonas 1 y 2 hacia la 4 o bien desde la zona 3 haciendo un movimiento hacia las otras zonas para luego concluir en la 4.
- 2) Desplazamientos no integrativos (ver figura 21), en los que van cambiando las estructuras defensivas y se modifica el área en que se vivencia el conflicto. Por ejemplo: de la zona 3 a 2, como traslación de conflictos al cuerpo, en pacientes con intenso temor a la enfermedad mental.

La existencia de una dirección en el recorrido de los grupos se corresponden en toda su casuística, con el desarrollo de la vida emocional (Fontana, Lawrence, Fournery, 1971, pp. 175-187) a partir de entender que:

Los desplazamientos involucran un recorrido y por esa razón están tejidos en una trama de espacios y tiempos, exploraron de qué manera podía estar representado el tiempo. Observaron que los movimientos integrativos que se dirigen hacia la zona 4 tienen la particularidad de que se establecen sobre un eje central y además siguen el sentido de las agujas del reloj. A su vez el sentido en que se mueven las agujas del reloj está vinculado con el recorrido del sol. De manera que los movimientos pueden darse en distintos espacios y, consecuentemente, concebirse de distintos modos desde el punto de vista temporal. La superficie del salón de sesiones puede pensarse como un plano donde se dibujan historias que transcurren y se repiten en forma circular, girando alrededor de un eje central. El eje central es el del tiempo que transcurre, a su alrededor se van organizando las distintas maneras de concebir el espacio-tiempo.

Atraída por el eje central, la superficie comienza a levantarse, se despega del plano y se constituye en un espacio-tiempo triangular habitado por personajes que empiezan a adquirir volumen. En el centro está el movimiento continuo, el tiempo cronológico (Fontana & Loschi, 1982, p. 122 [ver figura 19 & 22]).

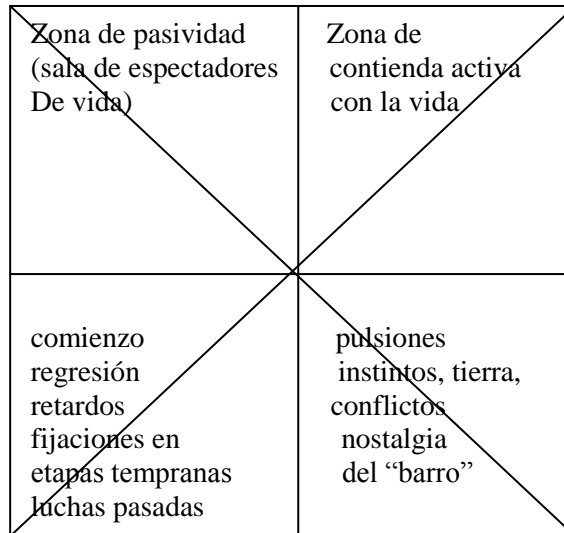
A veces el modo en que los pacientes se sitúan en el consultorio *dibuja* formas conocidas, siendo las geométricas las más comunes, triángulos, cuadriláteros, círculos. En todas estas situaciones el espacio es tratado como la representación corporal de los contenidos preverbales de los grupos (Fontana, Lawrence, Fournery, 1971, p. 184).

Aire
 Vacío
 Nada
 Luz, afluencia
 desde el
 cosmos
 Añoranza
 Deseo
 retirada

Fuego
 Punto
 Culminante
 Meta
 Final
 muerte

Madre
 Pasado
 introversión

Padre
 Futuro
 extraversión

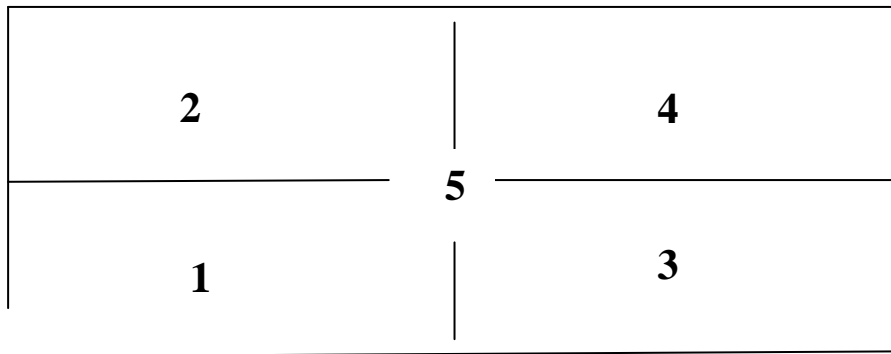
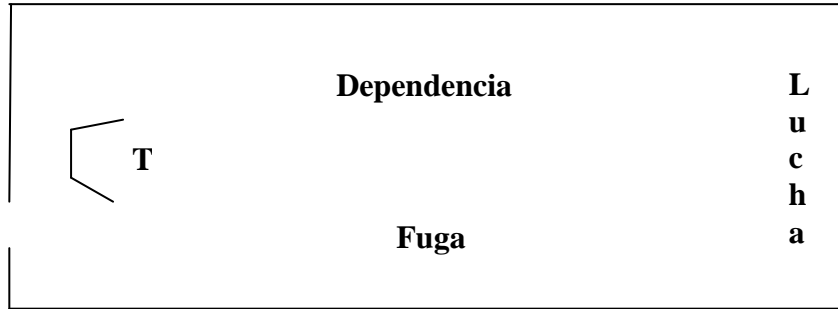


comienzo
 nacimiento
 origen
 agua

materia, subconsciente
 Inconsciente
 Inconsciente colectivo

materia
 Infierno
 ruina
 demonio
 tierra

Figura 18. Esquema de proyección de Grühwald simplificado por Karl Koch
 (Fontana, Lawrence & Fournery, 1971, p. 178)



1) Y 2) Ansiedades esquizoparanoides: 1) ansiedades persecutorias. 2) Defensas expresadas en el cuerpo: somatizaciones, enfermedad corporal. 3) Ansiedades depresivas. 4) Posición depresiva -mayor integración- Conexión y reparación. 5) Confusión - Canibalismo.

Figura 19. Gráfico de esquema lineales y de superficie (Fontana & Loschi, 1982, p. 28)

Desplazamientos de Integración.
(figura 5)

a
De las zonas 1 y 2 (ansiedades esquizo-Paranoides) a la zona 4. (posición depresiva)

b
Desde la zona 3 (ansiedades depresivas)
Hacia las zonas 1 y 2, movimiento regresivo
Que concluye finalmente en la zona 4

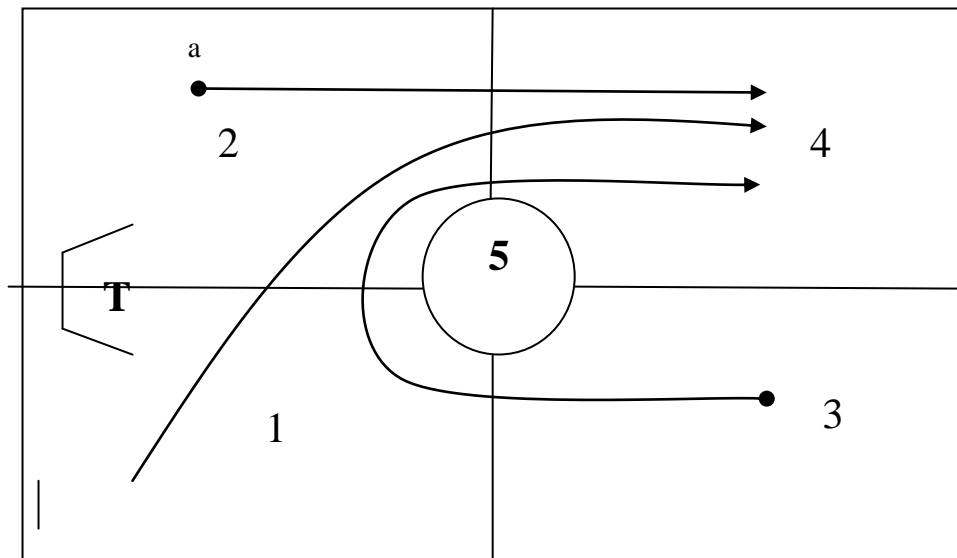


Figura 20. Esquema de desplazamiento de integración
(Fontana, Lawrence & Fournery, 1971, p. 179)

Desplazamientos
Defensivos
(figura 6)

a
De la zona 3 a zona 2 en pacientes con temor a
La enfermedad mental, como la búsqueda de
Una defensa corporal que lo tranquiliza por
sus mayores posibilidades de control

B
Como forma de salir de la confusión (zona 5)
los pacientes suelen hacer una hipocondría
fugaz que estaría representada por una
movilización hacia el área 2, o expresar una
ansiedad paranoide intensa en el área 1, a la
que como una segunda alternativa se desplazan.

C
Cuando las ansiedades persecutorias (zona 1)
Son muy marcadas, se tiende a alejar del
Consultorio a aquel sobre quién se las ha
proyectado. En psicodrama, por ejemplo,
empujar hacia la puerta a un yo auxiliar u otro
miembro del grupo. No es un desplazamiento
muy frecuente

D
Desde la zona 2 al baño, situado al lado del
consultorio, indicando las fantasías de pérdida
de los objetos malos a través del propio
cuerpo, mediante su expulsión

E
De la zona 3 a la 1, expresa la manía como una
Defensa frente a las ansiedades depresivas.
Se producen, en una dramatización, cuando
Retiran los “muertos” de la zona 3 y los
llevan a la 1 diciendo que “solamente están accidentados”

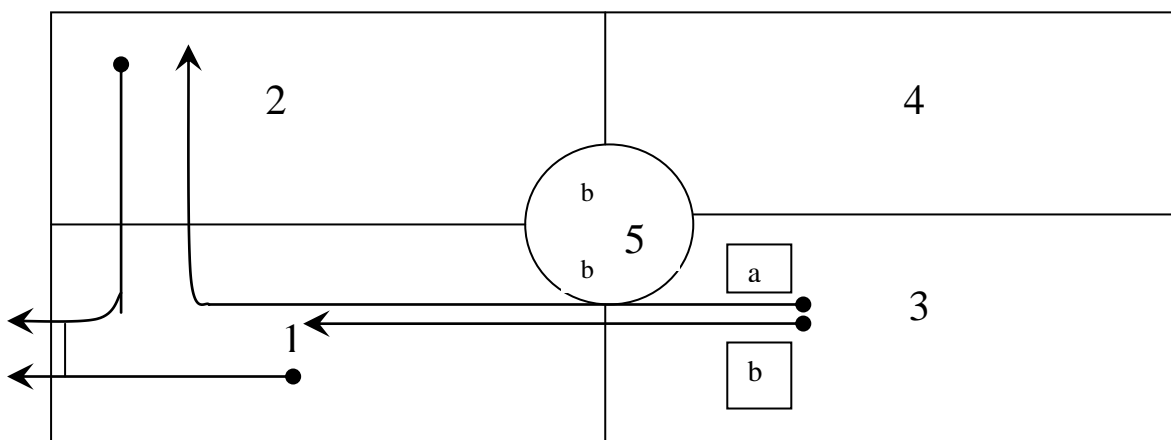


Figura 21. Esquema de desplazamientos defensivos
(Fontana, Lawrence & Fournery, I. 1971, p. 180)

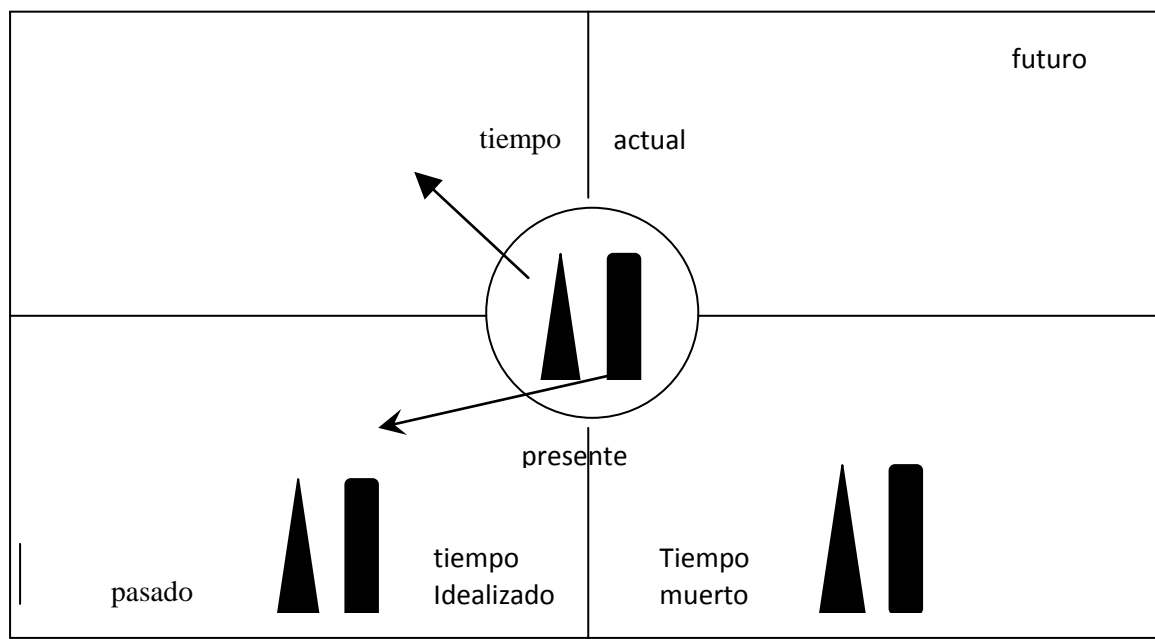


Figura 22. Esquema de una sesión de pareja donde dramatizaron el presente, pasado y futuro (Fontana, Lawrence, & Fournery, I., 1971, p. 185)

Por su parte, Bustos (1974, pp. 72-88) considera que en el lenguaje psicodramático, al incorporar el movimiento, nos encontramos trabajando en una dimensión espacio-temporal donde deben ser valoradas las distintas actitudes o posturas, las diferencias de alturas, las posiciones relativas y ubicación total dentro del escenario, el lugar del escenario elegido, el ritmo, etcétera, como medios de expresión dramática. A través de diferentes ejemplos va graficando la importancia de considerar las distancias tanto entre imágenes estáticas como kinéticas, que permiten la expresión de rasgos y características tanto de los roles como de las escenas que no hubiesen sido observados en un relato verbal. También refiere a lo que denomina *el test de las distancias*.

Se le indica a uno de los pacientes del grupo que marque una posición dentro del escenario y luego la distancia en la que siente a cada uno de los componentes del grupo. Lo mismo hará cada uno de los miembros del grupo, y por último se confeccionará un diagrama final que resumirá lo mejor posible a todos los anteriores. Así se buscan los miembros aislados, los que están más cercanamente vinculados, los que tienen muchas elecciones a una distancia media, los que admiten mayor cercanía, etcétera. Se trata de una variación del test sociométrico de Moreno (Bustos, 1974, p. 77).

También, a partir del principio de verticalidad, refiere la importancia de considerar las diferencias de altura dentro de un escenario más allá de que este cuente o no con diferentes niveles. Es simplemente tomar en cuenta si un personaje es más alto que otro, o tomar una silla para diferenciar alturas. Esto favorece el trabajo del protagonista permitiéndole por ejemplo encontrarse con su perspectiva espacial infantil o ayudarlo a evocar recuerdos de su infancia. El uso de la verticalidad también favorece la expresión de sentimientos de sometimiento y dependencia.

Dado que la mayoría de los escenarios se alejan del modelo inicial (refiere al teatro de Moreno de Beacon de 1936), Bustos considera que el ámbito dramático puede estar simplemente señalado por una alfombra o un pequeño resalto en un lugar de la habitación. Señala como ámbito dramático a todo lugar donde se lleve adelante la

dramatización. Considera que cada escenario o ámbito dramático tiene una determinada estructura que condiciona de alguna manera la acción dramática. Importa tener en cuenta si su forma es semicircular, rectangular o irregular. También es importante considerar todo lo que rodee al escenario: si son paredes o columnas las que contienen el ámbito dramático, si está en el medio de una habitación, la textura de las paredes, etcétera. Lo fundamental es que el director y los yo-auxiliares conozcan bien su escenario y lo hayan explorado minuciosamente. Dentro del ámbito total del salón de grupo, el autor ha delimitado zonas del escenario en las que se pueden tipificar determinados tipos de conducta (ver figura 23).

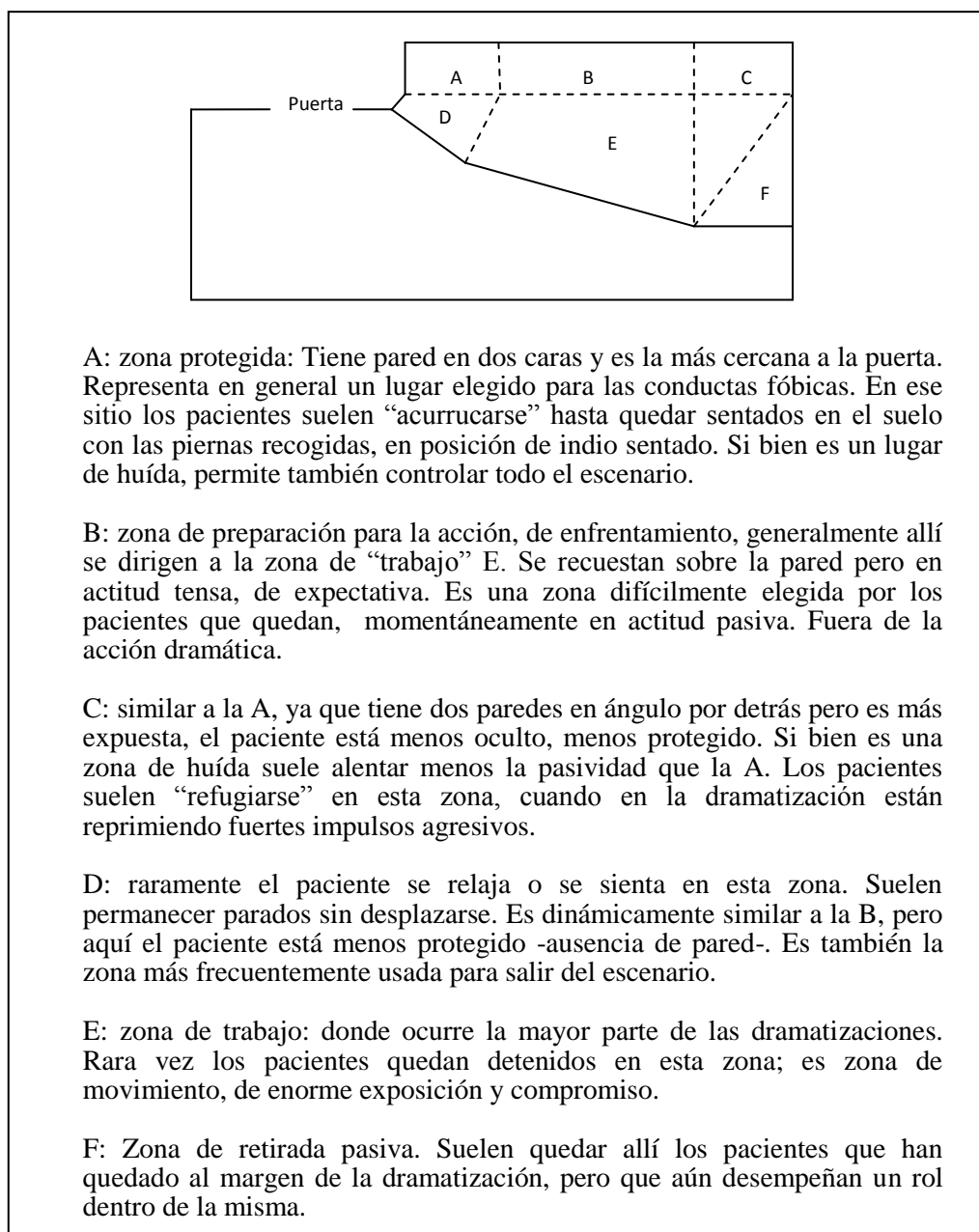


Figura 23. Zonas del escenario donde se pueden tipificar conductas.
(Bustos, 1974, pp. 87-88)

g) Con relación al ciberespacio:

Vainberg Grillo (Junio, 2009, p. 58) considera que el *ciberespacio* se constituye como un espacio peculiar en una *transicionalidad* entre el adentro y el afuera, con una localización en un espacio real constituido por microdispositivos electrónicos, y otra en un espacio virtual que se co-construye a partir de las personas conectadas en un determinado momento a la red, y contando con una gran capacidad de memoria.

Los diferentes *dispositivos tecnosociales* se constituyen dentro del aparato mental como verdaderas prótesis que modifican las relaciones entre el tiempo, el espacio y la intersubjetividad.

Describe el escenario virtual de la pantalla del ordenador como un “escenario de características especiales que permite, en combinación con el escenario psicodramático clásico, enriquecer las posibilidades de ambos encuadres, *online* y presencial” (Vainberg Grillo, s.f., p.12).

Cuando describe el concepto de escena lo hace en función de “transportabilidad”:

Imaginamos la escena como un vehículo o transporte de representaciones, óptica o lupa, que puede ir trasladando las representaciones por diferentes lugares entendidos como una continuidad ‘moebiana’ entre el mundo interno y el mundo externo, entre el yo y el otro, entre la realidad y la fantasía, entre el pasado, el presente y el futuro, entre el inconsciente y la consciencia (Vainberg Grillo, s.f., p. 3).

A partir de considerar que una teoría de escena intenta describir la realidad intrapsíquica e intersubjetiva desde un lenguaje hecho de escenas, acciones, que abarca simultáneamente las distintas dimensiones del acontecer humano (social, psicosocial, psicológico y corporal), así como los diferentes espacios donde la escena adquiere representabilidad -el escenario de la realidad, el escenario de la fantasía y el escenario de lo transicional- (Vainberg Grillo, 2010, p. 64), nos plantea que:

nos encontramos ante una misma escena ‘unidad de acción multidimensional y multi-representada’ que migrará y se transformará en su paso por los diferentes escenarios psicológicos, el del sueño, el de la realidad, el transferencial, el de la realidad grupal, el del inconsciente grupal, o el del ciberespacio (Vainberg, 2010, p. 65).

h) Con relación a lo complejo:

La idea de que en un punto la complejidad comienza espontáneamente a auto-organizarse tuvo también su influencia en el modo de entender el espacio psicodramático. Mosher (1995), en su libro “The healing circle”, a partir de considerar que los sistemas vivos tienen un aspecto físico mensurable con un orden explícito, pero también tienen una parte implícita que hace que el sistema vivo se diferencie de una máquina, lo que implica que los sistemas vivos conllevan un *orden explícito* y *uno implícito*, que se expresan en una complementaria dualidad, presenta el “Círculo de curación” como un modelo que abarca los dos órdenes y camina en el límite de ambos. Utiliza este *modelo* como un *mandala*, como una herramienta de meditación para conectar el universo implícito. Considera que las construcciones del orden implícito y explícito y la relación entre ambas son muy útiles para la práctica terapéutica. Según el autor la curación es posible cuando uno puede ayudar a un paciente a conectarse con lo implícito como una totalidad indivisible. (Mosher, 1995, pp. 47-53)

Este meta-modelo sintetiza el proceso de creación de mitos y arquetipos relacionados, rituales terapéuticos y sus aplicaciones, y diversas terapias, particularmente sistémica familiar, programación neurolingüística, de relaciones objetales, de curación nativa, bioenergética y psicodrama. En efecto, el círculo en cuadrantes puede ser utilizado para cualquier aspecto de la vida humana que examinemos cuidadosamente... (Mosher, 1995, p. 20 [Traducción del texto original])

El círculo de curación como modelo es un *patrón de organización del self*, es un *meta-patrón*, es un meta-modelo. Consiste en un círculo cruzado por dos diagonales perpendiculares que forman cuadrantes. Es una guía, un mapa para moverse dentro del territorio de la existencia humana, es un meta-mapa.

El círculo de curación es un patrón de ocho fases. Cuatro son las fases que representan las 4 dimensiones de la conciencia humana, estos son los cuadrantes que representan las 4 estaciones, las que se refieren a un momento particular de un proceso psíquico, las cuatro fases restantes se refieren a las zonas de transición que se dan entre una estación y otra, posibilitando que surjan los distintos rituales que refieren al momento específico de transición en un proceso psíquico. Es posible mirar este modelo como un holograma, donde la imagen completa está presente en sus partículas (Mosher, 1995, pp. 13-29).

La geometría fractal es un adecuado método de estudio de los metapatrones ya que muestra el determinismo que hay por debajo del metapatrón en la vertiginosa complejidad de la naturaleza. El fractal es una forma de ver el orden implicado, es un registro fenomenológico de la intersección del universo implicado y el orden explícito.

Paradójicamente, mientras las formas euclidianas son definitivamente mensurables, son menos reales. Según John Briggs, la realidad se mide por la geometría del fractal, esta describe las huellas y las marcas dejadas por el pasaje de una dinámica activa. Los *fractales* son imágenes de los pliegues y no pliegues del camino de las cosas, pudiendo volver atrás una a una en sí mismas y en todas a su vez.

Los fractales constituyen un sistema descriptivo y una nueva metodología para una investigación que solo acaba de empezar. También pueden ser, como el holograma, una nueva imagen de la totalidad. En las próximas décadas los fractales sin duda revelarán cada vez más acerca del caos oculto dentro de la regularidad y acerca de los modos en que la estabilidad y el orden pueden nacer de la turbulencia y el azar subyacentes. Y revelarán más acerca de los movimientos de la totalidad (Briggs & Peat, 1990, p. 122).

El círculo en cuartos es un símbolo de un patrón infinito comprendido dentro de un espacio finito. El autor entiende el círculo en cuartos desde el concepto euclidiano como una puerta de apertura hacia la realidad fractal que simboliza (Mosher, 1995, pp. 69-78).

En toda vida humana hay un parecido y una diferencia con otra vida humana. El parecido es la estructura de reglas internas que gobiernan las relaciones de los elementos que hacen al proceso de la vida, simbolizado en este modelo por el círculo de curación del espacio de ocho fases donde como ya se dijo hay cuatro estados y cuatro fases de transición. La diferencia está en la historia, lo singular, el mito personal, el producto de la vida. Estas diferencias son generadas por el factor que J. L. Moreno denominó *espontaneidad*, factor que ubicó intuitivamente dentro de la fase de transición. El *factor espontáneo* tendría una ubicación topográfica. Es un área de relativa libertad e independencia de los determinantes biológicos y sociales, un área donde nuevos actos combinados y permutaciones, elecciones, y decisiones se forman y

donde la inventiva y la creatividad emergen (Moreno, 1973, como se cita en Mosher, 1995, pp. 132-133).

Por lo menos cincuenta años o más, antes de que los científicos revelaran el caos y las teorías complejas para comprender la relación entre la estructura de la realidad explícita (el orden de la materia finita) y la red implicada del caos (el orden de las posibilidades infinitas), Moreno intuía que la dinámica de la espontaneidad entre lo que se denomina la conserva cultural (orden) y la creatividad (caos) de lo divino, estaría dentro de la dimensión fractal. (Mosher, 1995, p. 238)

Para sintetizar, Moreno (1995b, pp. 40-42), en su texto *El psicodrama y la vida humana*, cuenta que en sus comienzos fue un problema conseguir que los encuentros en el escenario de psicodrama fuesen tan verdaderos como la vida. En los primeros tiempos (1908 a 1921), el psicodrama se desarrollaba en la vida, en la calle, en los parques, en los hogares. No tenían entonces *escenario* para el psicodrama. El elemento teatral estaba implícito más que explícito. Los participantes eran verdaderos y los problemas que allí se presentaban eran los que los afectaban en el momento del encuentro. No había un yo auxiliar. Tampoco existía separación entre la audiencia y el *escenario*. Todavía no existía el *escenario*. La acción fluía como la vida y era para los participantes tan real como una continuación integral de sus propias vidas. Esto ocurrió hasta 1921, cuando comenzó un nuevo desarrollo.

El problema que trató de resolver en ese momento fue cómo crear una forma de “drama” que estuviese de acuerdo con el criterio del encuentro. Así fue como en el teatro de psicodrama todos se transformaron en actores potenciales, diseñó un nuevo teatro, “sin” espacio para los espectadores (Kein Zuschauerraum), y su espacio se estructuró para que cumpliera con los requisitos de la acción (1922). Liberó al actor del libreto y desarrolló métodos psicodramáticos que pudieran usarse durante la vida diaria sin trasplantar a los participantes de su lugar de residencia. Con esos métodos utilizados en el mismo lugar, *in situ*, entendió que la vida se iguala al drama y el drama se iguala a la vida. Pero cuando era necesario un cambio de territorio, trasladaba a los participantes desde su ambiente natural al *escenario* del psicodrama considerando que lo que se pierde de realismo se gana con la interpolación de numerosas técnicas que sirven para intensificar y ampliar las experiencias de la psique, mucho más de lo que la vida lo permite. Consideró que por medio de su teoría de los roles, que se iba convirtiendo en *lingua franca* de la ciencia de la conducta, y las técnicas de role Playing, podía proveer una presentación empírica plausible de la vida como se la vive, en forma de un psicodrama.

Consideró que en el encuentro existencial, en su expresión más profunda de comunicación, que no sería una colección de roles y que por lo tanto sobrepasa al psicodrama, no existe una terapia específica ya que es una terapia, pero que para las formas de encuentro que no alcanzaban este nivel de profundidad, el psicodrama era la terapia más apropiada que se conocía.

Es la terapia para toda clase de personas, para la humanidad entera. Nadie queda afuera.

El psicodrama permite al protagonista construir un puente más allá de los roles que desempeña en su existencia diaria, sobrepasar y trascender la realidad de la vida como la vive, para alcanzar una relación más profunda con su existencia y llegar a la forma más rica de encuentro de la que sea capaz.

Está claro entonces que el psicodrama trata de llegar a ese nivel de existencia y profundidad que Platón describió como privativo de la élite, al alcance únicamente de los dioses y los superhombres y que negó al hombre medio, a quién descartó y rechazó como vulgar y mero imitador de la vida. El psicodrama

trata de llegar a la utopía de la filosofía de Platón y de ponerla al alcance de todos a través de la invención y aplicación de numerosas técnicas que apuntan a evocar el nivel más alto de la existencia, la esencia más profunda de la vida, la “cosa en sí” (*Ding an sich*) kantiana de la psique; en términos psicodramáticos, la “realidad suplementaria” (Moreno, 1995b, p. 42).

Se puede muy bien decir, que el psicodrama proporciona al paciente una experiencia nueva y más amplia de la realidad, de una “realidad de sobreabundancia” pluridimensional, conquista que al menos en parte, compensa los sacrificios que le ocasionó su elaboración a través de la producción psicodramática (Moreno, 1966, p. 117).

Este encuentro se genera en el *aquí y ahora* del escenario de psicodrama, su primer instrumento, el que habilitó un nuevo elemento, el espacio en la psicoterapia (Rojas Bermúdez, 1997, p.17), que transformado en escenario, permitió la representación del mundo interior del paciente, que hasta ese momento había sido expresado sólo como relato verbal, dando paso de lo verbal a la acción y a la creación de una nueva dimensión del proceso terapéutico, la que posibilitó la introducción de nuevos elementos y recursos técnicos en la psicoterapia. Es esta nueva dimensión, el espacio hecho escenario, que forma parte de los cuatros universales -tiempo, espacio, realidad y cosmos- (Moreno, 1995b, p. 19) que hace a la psicoterapia, donde cientos de directores, yo auxiliares y protagonistas dramatizaron sus historias en diferentes arquitecturas que posibilitaron nuevas ideas y desarrollos que enriquecieron y ampliaron el conocimiento no sólo del psicodrama y la psicoterapia de grupo, sino también del arte y la ciencia misma (Moreno, 1995b, p. 14). En este proceso, hemos visto cómo el psicodrama se ha nutrido tanto del teatro como de la incorporación de diferentes desarrollos generados dentro de los distintos campos de la psicología, tales como la psicometría o la psicología evolutiva, de otras concepciones teóricas como la Gestalt o el psicoanálisis y ciencias como la filosofía, y en el cambio de paradigma y el advenimiento de las nuevas teorías de la complejidad se incorporaron conceptos como por ejemplo el de la geometría fractal. Esto posibilitó diferentes innovaciones ampliando tanto el campo teórico como el práctico.

Argentina no quedó al margen de este proceso. Sin embargo, como ya se refirió en el desarrollo de su historia, entre los años 1976 y 1983, hubo un repliegue forzoso. (Albizuri de García & Kononovich, S.F., dos últimos párrafos del texto). Si bien pasado este período histórico los psicodramatistas siguieron trabajando, generando conocimiento y educando a las nuevas generaciones, son muy pocos los datos que se han encontrado acerca del tema. No obstante, a pesar de que prácticamente no hay escritos, hay material y experiencia al respecto cuyo relevamiento podría resultar de gran valor puesto que ampliaría y favorecería el futuro desarrollo del colectivo psicodramático.

3. Camino metodológico

En el marco de la investigación acerca del uso específico que se puede hacer del escenario en tanto uno de los cinco instrumentos básicos que hacen al psicodrama como método terapéutico, se realizó una primera búsqueda bibliográfica del material disponible tanto en Moreno como en otros autores intentando encontrar antecedentes sobre el tema y poder generar el correspondiente estudio de arte.

En Moreno (1977b, p. 163-164), lo que se pudo relevar fueron los *diagramas para la interacción* que incluyen un *diagrama para la acción* y un *diagrama para las posiciones*, donde el autor representa un proceso de interacción entre cuatro actores desarrollando teatro espontáneo. A pesar de que recomienda llevar registro de los movimientos y posiciones en el escenario, prácticamente no hay anotaciones al respecto y aquellas pocas que figuran tanto con relación al protagonista en el escenario (Moreno, 1966, pp. 284-285; pp. 288-291; pp. 296-298; p. 300; pp. 306-309), como cuando se refiere al desarrollo de la estructura de la audiencia (Moreno, 1977a, pp. 326-327), no son tomadas en cuenta en el momento del análisis de los registros. En otros autores fue muy escaso el material obtenido y prácticamente nulo en la bibliografía de autores argentinos (Ver 2.2.3.2. La concepción de espacio y su utilización en el escenario de psicodrama desde diferentes perspectivas y marcos teóricos).

Dado el valor del desarrollo del psicodrama argentino, y siendo el escenario un instrumento de fundamental importancia para esta disciplina, se consideró relevante recurrir a las fuentes, al relato de sus protagonistas, los directores de psicodrama que desarrollaron el psicodrama argentino. Así fue como se llevó adelante un proyecto de tesis con el tema *Utilización del espacio en el escenario de psicodrama en Argentina*, inédito hasta ese momento, para que con posterioridad pudiera ser evaluado por un jurado idóneo en el tema.

Una vez estructurado el proyecto de tesis en donde se planteó el problema de la investigación, las preguntas correspondientes, los objetivos generales y los específicos, la metodología de trabajo, la población de estudio, el muestreo, los instrumentos a utilizar, además de cómo se llevaría adelante el análisis de la información, el cronograma tentativo para llevar adelante la tesis y las referencias bibliográficas correspondientes que abalaron este proceso, fue presentado en el Departamento de Doctorado de la Universidad de Buenos Aires para su aprobación.

Aprobado el proyecto de tesis seis meses más tarde de haber sido presentado, se comenzó con la investigación.

3.1. El problema

Profundizando en su teoría, Moreno desarrolla la filosofía del momento con el objeto de captar la realidad, sobre todo la humana, tal como es en un *aquí y ahora* donde cada ser o acto tiene un determinado tiempo (*momento*), en un lugar concreto (*locus*) y en un entorno también concreto (*matriz*), a través del teatro de la espontaneidad primero y del psicodrama luego, no como una función escénica sino como la vida misma (Garrido Martín, 1978, pp. 84-85).

Considera que el espacio ha sido casi enteramente negado en todas las psicoterapias tanto de modo semántico y psicológico, como en su carácter de proceso terapéutico. Plantea que en el consultorio de cualquier variedad de psicoterapia no hay espacio para que el paciente pueda experimentar sus traumas. Es a partir del psicodrama que introduce la idea de psicoterapia del espacio, donde a partir de centrar la acción y comprenderla, intenta integrar todas las dimensiones de la vida interna, dándole la posibilidad al paciente de ingresar al espacio terapéutico. También propone la descripción, actualización y delineación del espacio en el que la escena es interpretada

teniendo en cuenta la dimensión vertical, la horizontal, los objetos presentes, su distancia y la relación con los otros objetos (Moreno, 1975, pp.13-14). Para la investigación terapéutica de los pacientes, crea un instrumento esencial para la forma ideal y objetiva del psicodrama, el *escenario de psicodrama*, del cual diseñó diferentes modelos arquitectónicos, el *modelo vienes* (1924), el *modelo de Beacon* (1936), el *modelo de Santa Isabel* (1940) y el *modelo de Nueva York* (1942), a partir de tres principios básicos de construcción, el principio terapéutico del círculo, la dimensión vertical del escenario y tres niveles concéntricos de la escena con un cuarto nivel, la galería supraindividual (Moreno, 1987, pp. 349-354). Es en el desarrollo de la creaturgia, con relación al uso específico del espacio en el escenario de psicodrama que plantea que no es indiferente la posición que asume cada actor sobre el escenario, el ritmo de su actuación y la secuencia de sus acciones, que cada caso exige una norma de velocidad (tiempo), una norma de posición (espacio) y una norma de secuencia (unidad), y es por esto que propone se hagan anotaciones relativas al tiempo, al espacio y a la coordinación para definir un esquema de una producción -teoría de la armonía- (Moreno, 1977b, p. 90), ya que considera que “el estado interno de espontaneidad tiene aquí un equivalente en el estado externalizado espacial que conduce a una acción espontánea armoniosa...” (Moreno, 1977b, p. 113).

Si bien la idea de espacio atraviesa la teoría y práctica del modelo de Moreno, a diferencia de otros países, es casi nulo el material bibliográfico encontrado de autores argentinos particularmente a partir del año 1975, dada la relevancia del tema, y que en el campo psicodramático argentino hubo diferentes desarrollos a lo largo del tiempo más allá de los avatares históricos, se decidió poner en valor el material que pudiera ser relevado con respecto a la experiencia de los psicodramatistas argentinos en los últimos años.

Cabe aclarar que si bien:

... Hoy suele denominarse *psicodrama*, en sentido amplio, a toda aplicación pautada de dramatización con tal de que se utilice con cierto orden técnico, aunque los objetivos que se persigan en cada caso, así como sus modalidades operativas, sean distintos, como lo son la investigación, el aprendizaje, el entrenamiento, la comprensión con fines terapéuticos, etc. (Menegazzo, Tomasini, Álvarez Greco, 2012, p. 223).

Moreno define al psicodrama como “terapia profunda de grupo” a partir de considerar que es “la *transformación* natural y espontánea de una sesión de psicoterapia de grupo” (Moreno, 1966, p. 108).

A la vez entiende que:

La erección de una plataforma o un escenario en un local o el reservar un determinado ruedo para la producción dieron la consagración oficial a esta praxis tan tímidamente aceptada. El grupo “supo” entonces que este sitio podía ser utilizado para la producción cuando los pacientes sintieran el impulso de expresar dramáticamente sus sentimientos. El escenario psicodramático no está *fuera del grupo*, sino *en él* (Moreno, 1966, p. 109).

Es por esto que en esta investigación se delimitó como objeto de estudio “la utilización del espacio del escenario de psicodrama Argentino”, entendido en su aspecto estrictamente terapéutico.

A partir de la información teórica relevada y con el fin de profundizar en el conocimiento de todo lo referente al uso del espacio, que en adelante se denominará

dinámica espacial, en el escenario de psicodrama, fueron formuladas diferentes preguntas que permitieron plantear el problema general así como los diferentes problemas particulares que caracterizan esta investigación.

3.1.1. Problema General:

- ¿Cuáles son las concepciones acerca de la dinámica espacial en el escenario del psicodrama argentino?

3.1.2. Problemas particulares:

- ¿Sobre qué marcos teóricos referenciales se apoyan las distintas concepciones de espacio identificadas? ¿Han variado estas concepciones entre las generaciones de psicodramatistas?
- ¿Cuáles son las concepciones acerca de la dinámica espacial en relación a los tres principios básicos de construcción del escenario en el psicodrama?
- ¿Qué función se le otorga a las posiciones y desplazamientos del terapeuta y los miembros del grupo en el escenario, en los roles de director, protagonista, yo auxiliares y audiencia, desde una perspectiva terapéutica?

3.1.3. Objetivos

Una vez definidos tanto el problema general como aquellos particulares, se pudieron plantear los objetivos, tanto el general como los específicos, que guiaron el desarrollo de la investigación.

3.1.4. Objetivo general:

- Explorar y describir la dinámica espacial y su utilización en el escenario de psicodrama, en el desarrollo histórico del psicodrama en Argentina

3.1.5. Objetivos específicos:

- Determinar la relevancia del estudio de la dinámica espacial y su utilización en el escenario de psicodrama en el desarrollo histórico del psicodrama, en el contexto de los diversos marcos referenciales utilizados, identificando diferencias -si las hubiere- entre generaciones de psicodramatistas.
- Analizar las variaciones en las concepciones de la dinámica espacial y su utilización con relación a los tres principios básicos de construcción del escenario en el psicodrama.
- Explorar el lugar que ocupan las posiciones y desplazamientos en el escenario del terapeuta y los miembros del grupo en los roles de director, protagonista, yo auxiliar y audiencia en el proceso psicodramático.

3.1.6. Hipótesis

Las hipótesis previas indican qué es lo que se está tratando de probar, o son “explicaciones tentativas del fenómeno investigado formuladas a manera de proposiciones” (Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista, 1998, p. 74). Todo estudio exploratorio no lleva hipótesis, porque no puede generarse una hipótesis de algo que todavía no ha sido explorado, y los estudios descriptivos tampoco suelen contener hipótesis (Dunkhe 1986, como se cita en Hernández Sampieri, Fernández Collado &

Baptista, 1998, p. 95). Podría decirse entonces que dado que este estudio consta de una primera etapa exploratoria y una segunda descriptiva/correlacional, de la cual se tratará más adelante, no cuenta con hipótesis. Sin embargo, si se considera que una hipótesis hermenéutica consiste en una “proposición que postula, a título de conjetura, una interpretación o lectura sobre determinado material o fenómeno, el que será asumido como material signifiante” (Ynoub, 2012, p. 4) y dado que se ha partido de tres supuestos básicos que intentan explicar *la influencia de la concepción de espacio en el desarrollo del psicodrama argentino*:

- a) La concepción de espacio influyó en el desarrollo y diferenciación de las distintas corrientes que hacen al psicodrama argentino.
- b) La concepción de espacio del marco teórico de la línea psicodramática a la que adhirió cada psicodramatista, determina el modo particular en que concibe el escenario de psicodrama, y por lo tanto la forma en que lo utiliza.
- d) El escenario es entendido por los psicodramatistas como un instrumento que favorece tanto la indagación de aspectos psicológicos, como la acción terapéutica

Puede considerarse entonces que este estudio consta de tres hipótesis de tipo hermenéutico.

3.2. Tipo de estudio

Según Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista (1998, pp. 57-72) una investigación puede caracterizarse como exploratoria pero no situarse únicamente como tal. Cuando el investigador no encuentra antecedentes que puedan aplicarse al contexto, la investigación comienza como exploratoria y si una vez explorado el fenómeno se comienza a describir, la investigación pasa a ser descriptiva. En la práctica, a su vez, cualquier estudio puede incluir elementos de más de una de las cuatro clases de investigación, la exploratoria, la descriptiva, la explicativa y la correlacional.

A partir de esta tipología, podemos definir este estudio como exploratorio y descriptivo/correlacional, ya que cuenta con una primera etapa donde se relevan datos en función del modo particular en que el colectivo psicodramático argentino hace uso del espacio del escenario de psicodrama a lo largo de su desarrollo histórico, que serán en una segunda etapa descriptos y correlacionados.

3.2.1. Población de estudio

Para llevar adelante el trabajo de campo se comenzó por definir la población de estudio a partir de la cual se decidió el muestreo y los instrumentos necesarios para llevar adelante tanto el objetivo general como los específicos de la investigación.

Se consideró como universo de este estudio a los psicodramatistas Argentinos de relevancia que hicieron al desarrollo del psicodrama argentino, que fue dividido en cuatro grupos:

- Primer grupo: Profesional fundador del psicodrama Argentino anterior a 1963.
- Segundo grupo: Profesional formado con J. L. Moreno a partir de 1963.
- Tercer grupo: Profesional médico o psicólogo discípulo del primer o segundo grupo.

- Cuarto grupo: Profesional médico o psicólogo fundador de línea psicodramática en Argentina que no es miembro del primer, segundo y tercer grupo.

3.2.2. Muestreo.

Se llevó adelante un muestreo (figura 24) intencional (Padua, 1979, p.83) o teórico (Strauss & Corbin, 2002, p. 219), hasta alcanzar la saturación teórica (Strauss & Corbin, 2002, p. 174). Se seleccionaron veinte casos típicos considerando la historia del psicodrama y las diferentes líneas teóricas que surgieron a partir de los dos marcos teóricos referenciales que dieron origen a la interpretación del fenómeno psicodramático (Zuretti, 2010, pp. 54.55), el psicodrama moreniano y el psicodrama psicoanalítico, para poder compararlos entre sí y encontrar variaciones entre los conceptos para que las categorías se hagan más densas en términos de propiedades y dimensiones.

Dada la relevancia de los profesionales que conformaron la muestra dentro del colectivo psicodramático, se consideró la posibilidad de que las entrevistas no fuesen anónimas. Por lo tanto se diseñó un consentimiento informado (Anexo 1) en el cual el entrevistado pudiera seleccionar si quería o no figurar en esta investigación de modo anónimo. Todos los entrevistados decidieron hacerlo con sus respectivos nombres.

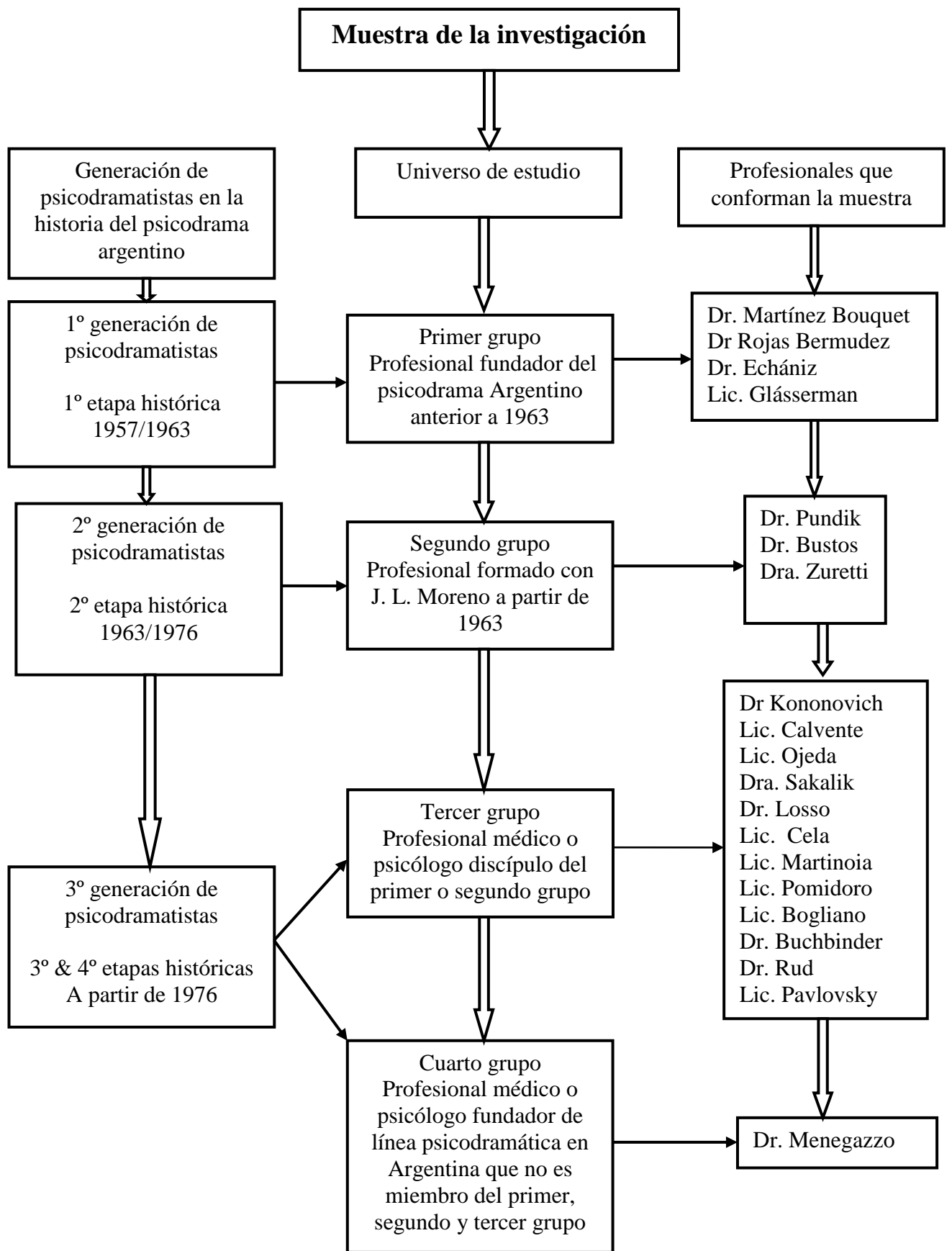


Figura 24. Muestra de la investigación

3.2.3. Instrumentos

- Se llevaron a cabo 20 entrevistas semi-estructuradas a un grupo representativo de las cuatro generaciones.
- Se definió el correspondiente cuestionario guía (Anexo 2) para llevar adelante las entrevistas semi estructuradas. Las preguntas se definieron a partir del material bibliográfico recolectado para diagramar el proyecto de tesis.

3.2.4. Análisis de contenido

1. Una vez obtenidos los datos provenientes de las entrevistas, estos fueron conceptualizados y reducidos, elaborando categorías en términos de sus propiedades y dimensiones por medio de oraciones proposicionales (Strauss y Corbin, 2002, p. 21) -unidades de registro- (Bardín, 1986, p. 81).
2. Se caracterizó la muestra (Figura 25).
3. En función de los objetivos generales y específicos de la investigación se estructuraron los correspondientes cuadros de coherencia (Anexos 3, 4 & 5).
4. A partir de los cuadros de coherencia, con el objetivo de organizar el futuro desarrollo de la tesis, se esbozó un primer índice para la tesis.
5. Se categorizó el material obtenido en las entrevistas según:
 - a) Formación profesional ([académica y no académica] ver anexo 6).
 - b) Formación como psicodramatista (ver anexo 7).
 - c) Desarrollo como psicodramatista ([desarrollo docente, desarrollo personal y aporte como psicodramatista] ver anexo 8).
 - d) Marcos teórico ([referente teórico, línea psicodramática en la que se inscribe y bibliografía sugerida] ver anexo 9).
 - e) Clasificación y caracterización de las diferentes concepciones de espacio (ver anexo 10)
 - f) Caracterización del escenario (ver anexo 11)
 - g) Uso psicodramático del espacio (ver anexo 12).
 - h) Funciones del escenario (ver anexo 13).

Y se comenzó con el proceso de análisis e interpretación de contenido.

6. Una vez finalizado el análisis de contenido junto a la bibliografía hasta ese momento relevada, se comenzó a escribir la tesis.

4. Análisis de la información

Dice Moreno:

Considerando que “el método psicodramático pone en acción, sobre todo, cinco instrumentos: “el escenario”, el sujeto o paciente, el director, el grupo de los ayudantes terapeutas o *egos* auxiliares y el auditorio. El primer instrumento es el escenario: ¿por qué un escenario? (Moreno, 1972, p. 75).

A partir de preguntarse el por qué del escenario, como pregunta disparadora, se busca determinar la relevancia de la utilización del escenario, en tanto instrumento, en el psicodrama argentino.

Se llevarán adelante tres ejes sucesivos de análisis:

- B) Posibles corrientes internas teórico/prácticas de desarrollo en el proceso histórico a partir de la formación y desarrollo de los entrevistados como psicodramatistas argentinos.
- d) Posibles líneas internas teórico/prácticas de desarrollo en el proceso histórico del psicodrama argentino a partir de la influencia en los entrevistados de fuentes teóricas externas con relación a la “concepción de espacio”.
- e) El escenario como instrumento en función del desarrollo histórico del psicodrama argentino.

Para favorecer el análisis de la información obtenida, se ha desarrollado una serie de cuadros, algunos de ellos comparativos, donde, a partir de las unidades de registro más relevantes de las veinte entrevistas, se sintetizan cada una de las categorías obtenidas (ver anexos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 & 13).

El análisis será acompañado por unidades de registro seleccionadas a modo de ejemplo (escritas con letra cursiva para que puedan ser diferenciadas), que reflejan el pensamiento del colectivo acerca del tema que se esté desarrollando.

4.1. La concepción de espacio en el proceso de desarrollo del psicodrama argentino

4.1.1. Análisis de las corrientes internas teórico/prácticas de desarrollo del proceso histórico representadas en la muestra

La interpretación del fenómeno psicodramático dio origen a las diferentes escuelas psicodramáticas a partir de sus propios marcos referenciales.

Desde hace medio siglo el psicodrama no ha cesado de conquistar nuevos dominios de aplicación, de extenderse por diferentes países, de renovar sus técnicas y sus conceptualizaciones y aún de impregnar la cultura contemporánea. Destino comparable en apariencia al que tuvo el psicoanálisis, descubierto también en Viena, un cuarto de siglo antes, entre 1895 y 1900, por Sigmund Freud (Anzie, 1982, p. 9)

Históricamente fruto de la primera y segunda generación de psicodramatistas surgieron fundamentalmente dos grandes líneas: el psicodrama que posee como esquema referencial el pensamiento de Moreno y el psicodrama psicoanalítico. Ya en una tercer generación se encuentran no sólo las escuelas que surgieron a partir del

desarrollo personal de quienes conformaron las dos primeras generaciones sino que se puede observar un amplio esquema de desarrollo teórico/práctico que surgió como consecuencia de la incorporación de otros marcos teóricos tanto en el área de la psicología como en la rama del teatro, siendo este amplio esquema de líneas terapéuticas (Figura 25), el que conforma la síntesis del desarrollo del psicodrama argentino.

Es el objetivo de este apartado, la identificación y el análisis de posibles corrientes internas teórico/prácticas que hacen al desarrollo histórico a partir de la consideración de las unidades de registro (en cursiva) extraídas de las categorías emergentes con respecto a:

1. Formación académica y no académica.
2. Formación psicodramática.
3. Desarrollo docente. Desarrollo personal y aporte como psicodramatista.

Unidades que reflejan la trayectoria profesional de cada uno de los entrevistados de la muestra y que se hallan sintetizadas en tres cuadros comparativos (Anexos 7 & 8).

Figura 25. Características básicas de la muestra a partir de los datos aportados por los entrevistados

Entrevistado N°	Datos personales del entrevistado	Sigla utilizada en la entrevista	Grupo del universo de estudio al que pertenece	Profesión de origen	Línea psicodramática en que se inscribe	Ejerce la docencia
1	Nombre: Claudio Ojeda Nacionalidad: Argentino Fecha de nacimiento: 10/02/56	C	3°	Psicólogo	Zerka-moreniana	Si
2	Nombre: José Salvador Echániz. Nacionalidad: argentino Fecha de nacimiento: 30/07/23	J	1°	Médico	Moreniana	Si
3	Nombre: Carlos María Martínez Bouquet Nacionalidad: Argentino Fecha de nacimiento: 21/09/27	MB	1°	Médico	Línea propia	Si
4	Nombre: Roberto Horacio Losso. Nacionalidad: argentino. Fecha de nacimiento: 25/05/28	RL	3°	Médico	Psicoanalítica	Si
5	Nombre: Dalmiro Manuel Bustos. Nacionalidad: argentino. Fecha de nacimiento: 09/10/34	D	2°	Médico	Línea propia	Si
6	Nombre: Carlos Calvente Nacionalidad: Argentino Fecha de nacimiento: 28/10/37	CC	3°	Médico	Psicoterapia psicodramática	Si
7	Nombre: Jaime G. Rojas Bermúdez Nacionalidad: Español Fecha de nacimiento: 21/07/26	RB	1°	Médico	Línea propia	Si
8	Nombre: Bernardo Kononovich Nacionalidad: argentino. Fecha de nacimiento: 26/12/44	BK	3°	Doctor en Psicología	Psicoanalítica	Si
9	Nombre: Juan Pundik Knapheis Nacionalidad: argentino -Radicado en España- Fecha de nacimiento: -	JP	2°	Abogado	Psicoanalítica	Si

10	Nombre: Nélica Sakalik Nacionalidad: argentina. Fecha de nacimiento: 18/11/38	NS	3°	Médica	Psicoanalítica	Si
11	Nombre: María Rosa Glässerman Nacionalidad: Argentina Fecha de Nacimiento: 31/10/36	MR	1°	Psicóloga	Sistémica	Si
12	Nombre: Claudio Rud Nacionalidad: Argentino Fecha de Nacimiento: 03/08/45	CR	3°	Médico	Psicodrama centrado en la persona	Si
13	Nombre: María Carolina Pavlovsky Nacionalidad: Argentina Fecha de Nacimiento: 27/09/59	MP	3°	Psicóloga	Línea de la multiplicación dramática	Si
14	Nombre: Mario Buchbinder Nacionalidad: Argentino Fecha de Nacimiento: 27/11/42	MB	3°	Médico	Poética de la cura y Poética del desenmascaramiento	Si
15	Nombre: Carlos María Menegazzo Nacionalidad: Italiano con nacionalidad Argentina Fecha de nacimiento: 20/08/35	CM	4°	Médico	Moreniana-junguiana	Sí
16	Nombre: Elena Lucía Bogliano Nacionalidad: Argentina Fecha de Nacimiento: 02/04/41	EB	3°	Psicóloga	Psicodrama Escuela Argentina	Si
17	Nombre: María Mónica Zuretti Nacionalidad: Argentina Fecha de Nacimiento: 11/10/41	MZ	2°	Médica	Psicodrama	Si
18	Nombre: Liliana Marta Pomodoro Nacionalidad: Argentina Fecha de Nacimiento: 27/04/48	LF	3°	Psicóloga	Moreniana	Si
19	Nombre: Paula Martinoia Nacionalidad: Argentina Fecha de Nacimiento: 16/01/67	PM	3°	Psicóloga	Moreniana	Si
20	Nombre: Raúl Francisco Cela Nacionalidad: Argentino Fecha de Nacimiento: 12/12/44	RC	3°	Psicólogo	Psicodrama Zen	Sí

Volviendo a la historia del psicodrama, en el Volumen *XIV(1-2)* de la revista *Group Psychotherapy*, el artículo “Academia de psicodrama y psicoterapia de grupo. Origen histórico” (Marzo-junio, 1961, p. 97), refiere que la primera academia de psicodrama fue establecida en Beacon, New York, en la primavera/verano de 1940. Esta institución precedió a la fundación de la American Society of Group Psychotherapy and Psychodrama dos años después. La segunda academia se fundó el 28 de junio de 1941. Dos centros de entrenamiento se desarrollaron dentro de estas academias, uno en Beacon, New York, en 1940 y el otro en la propia ciudad de Nueva York, y un tercer instituto de entrenamiento reconocido por la academia se desarrolló en el St. Elizabeths Hospital.

Retomando la nota editorial titulada “Historia de la sociometría, psicoterapia de grupo y psicodrama en latinoamérica” del Volumen *XXII (3-4)* de la revista *Group Psychotherapy* (Moreno & Moreno, 1969, p. 173), son nombrados como los responsables de introducir y propagar estos métodos en Latinoamérica el Dr. Rojas Bermúdez (primer estudiante argentino que fue certificado como Director por el

Instituto Moreno que desde 1957 comenzó a trabajar en psicodrama en Buenos Aires, aunque recién en 1962 viajó llegó a viajar a Nueva York y tomó contacto con Moreno a comienzos de 1963) y el Dr. Eduardo Pavlovsky y la Lic. María Rosa Glásserman que también se formaron en el Moreno Institute de Beacon. En esta nota se consideró al Dr. Rojas Bermúdez como el psicodramatista que se transformó en la fuerza conductora del psicodrama a través de Sudamérica. También se nombra el matrimonio de Marta y Juan Pundik de Buenos Aires que estudiaron con Moreno en Beacon en el invierno de 1965 y retornaron para un entrenamiento adicional en 1970. El Dr. Dalmiro Bustos de La Plata, Argentina, fue otro de los estudiantes en el Instituto Moreno en septiembre de 1969 y fue quién trabajó muy activamente en psicodrama en Buenos Aires y La Plata por varios años. La Dra. Mónica Zuretti de Buenos Aires, Argentina, llegó a Beacon en Noviembre de 1969 y permaneció allí hasta marzo de 1970, donde fue acreditada como Directora por el Instituto Moreno. Ethel Dizner de Gandini de Buenos Aires, realizó un seminario breve en Beacon en Junio de 1970 y el Dr. Echániz de Buenos Aires, llegó a Beacon para ser entrenado en febrero de 1970 y ha sido un miembro activo de la Asociación Americana de Psicoterapia de Grupo y Psicodrama.

Lo expuesto en estos dos artículos históricos, se refleja claramente en el relato de los entrevistados.

En 1962 viajé a Beacon (USA) para contactar con Moreno y pude observar varias sesiones de sicodrama, y pronto volví allí para formarme con él a través de una beca del Moreno Institute. Desde entonces, he estado ejerciendo como sicodramatista y elaborando un esquema referencial propio. Actualmente, hace unos años que estoy ya retirado (Rojas Bermúdez, 2015)

De este primer grupo que toma contacto con Moreno nace un primer grupo de formación en la Argentina compuesto por Rojas Bermúdez, Pavlovsky, Moccio y Martínez Bouquet.

Bueno, así fue como empecé a hacer la formación con Rojas Bermúdez, que era un grupo, era Rojas Bermúdez, Moccio, Martínez Bouquet, Tato Pavlovsky, ellos hacían la formación en psicodrama (Sakalik, 2015).

A partir del nuevo conocimiento adquirido, el psicodrama y sus conocimientos previos como psicoanalistas junto a su propio desarrollo, este primer grupo argentino genera líneas propias de pensamiento, dando lugar a nuevas líneas psicodramáticas fundantes que llevan claramente su impronta.

En el desarrollo de mi modelo de sicodrama, muy pronto la práctica clínica con sicodrama me llevó a crear nuevos conceptos y aportes teóricos y metodológicos de comprensión y articulación entre teoría y práctica (Rojas Bermúdez, 2015).

... he hecho una teoría sobre el proceso creador en seis etapas, y este es el pasaje desde lo multi-dimensional a lo pauci-dimensional. El proceso creador incluye siempre esto (Martínez Bouquet, 2015).

En realidad yo le pregunté a Moreno por qué él me había elegido para hacer esta experiencia, y él me contestó que me elegía en gran parte porque yo no tenía otra formación y esto me iba a permitir comprender su pensamiento desde el comienzo. Y otra cosa, que él pensaba, porque él ya lo pensaba, que el Psicodrama que se realizaba en Buenos Aires no era el Psicodrama

absolutamente nacido de su pensamiento, sino que era un Psicodrama ya influido por la, en esa época muy prevalente, el muy prevalente pensamiento psicoanalítico (Zuretti, 2016).

Desde su propia experiencia, Moreno tenía clara la diferencia entre comenzar la formación como psicodramatista con una experiencia previa psicoanalítica y hacerlo sin ella.

Uno puede preguntarse cómo yo me evaluó dentro del contexto de Freud, Jung y Adler. Yo estoy, y actualmente lo sigo estando, en una posición diferente porque comencé sin ninguna identificación especial. Cuando comencé me identifiqué conmigo mismo (Moreno, 1955, p. 194 [Traducción del texto original]).

Moreno dio un impulso sostenido a la formación de psicodramatistas y no otorgó el título de director de psicodrama más que a un pequeño número de colaboradores cuidadosamente elegidos, por otra parte actuó sin purismo, tolerando y aún alentando el eclecticismo y dejando a cada uno innovar según su temperamento y su propia reflexión. Hay de todo entre los que practican psicodrama (Anzié, 1982, p. 10).

Ellos, no solo indujeron a sus congéneres a estudiar psicodrama en Beacon (Glássermany Echániz, representados en la muestra) quienes lo hicieron cursando algunos seminarios cortos en Beacon...

... en un momento determinado me hizo a mí la pregunta Zerka Moreno en una sesión que tuvimos en Beacon, donde de repente dijo: José, trate de ver cómo llegó usted a Beacon (Echániz, 2015).

...sino que influyeron sobre la generación venidera (Bustos, Zuretti, Pundik representados en la muestra) quienes hicieron la formación completa de Director de Psicodrama trayendo a Argentina el psicodrama tal como lo planteó Moreno.

Ahí, me separo de Fontana y le digo a Jaime: vos estás haciendo los cursos, estás en la Sociedad Argentina de Psicodrama (refiriéndose a la Asociación Argentina de Psicodrama y de Psicoterapia de Grupo). Entré, ahí entré con Mónica (Bustos, 2015).

La característica del curso de Psicodrama era que este curso duraba por lo menos dos años porque se hacía en módulos. Entonces uno podía estar o una semana, o tres días, o tres semanas, nunca más de tres semanas, en el curso regular, porque debía hacerse la práctica y volver (...) yo pude hacer toda la formación durante estos días seguida, es decir, yo permanecí desde noviembre hasta que me fui, todos los días trabajando con psicodrama en el Instituto Moreno, para poder cubrir las horas de entrenamiento. Esto me dio (...) la comprensión de las distintas situaciones grupales que se iban repitiendo durante el tiempo que yo estuve allí. (...) el otro que hizo todo el curso fue Dalmiro (Bustos), pero Dalmiro hizo el curso yendo y viniendo (...) Esto creo yo que me permitió mirar la integración que hacían los Moreno del trabajo psicodramático y la contención de los grupos, la vida grupal que se desarrollaba en el Instituto, que es una experiencia muy particular, que en realidad he intentado repetirla en distintos lugares en el mundo y la verdad es que nunca lo he logrado, pero... me

dio a mí la capacidad de entender que uno podía, o debía llevar a la propia vida todo esto que iba aprendiendo teóricamente (Zuretti, 2016).

Con el tiempo, algunos de los miembros de este grupo generaron una línea propia (Bustos) o continuaron formando psicodramatistas ya sea en nuestro país como en el exterior. Del mismo modo algunos miembros de ambos grupos se fueron alejando del psicodrama.

Soy parte de la historia del psicodrama argentino y fui el introductor del psicodrama en España (Pundik, 2015).

Nuestra concepción del psicodrama es más amplia en algunos aspectos que la de Moreno y más restringida que otros. Para nosotros, el psicodrama se transforma en una teoría y un método específico que la convierten en una disciplina con las mejores posibilidades en el campo de la educación y de las tareas grupales en general.

Los aspectos metodológicos y técnicos del psicodrama pueden utilizarse sin tomar en cuenta los marcos teóricos que los originaron, pero sus máximas posibilidades, la riqueza mayor del psicodrama, se extraen del conocimiento y la remisión a esa teoría. (Pundik & Pundik, 1974, p. 16)

... que se arma un popurrí importante cuando uno tiene formaciones clínicas diversas ¿no? Acá hubo una persona, que no sé si usted la llegó a conocer de nombre, La Nanna se llamaba, es la doctora Schnake de Chile, que ella es Gestaltista, es una persona de gran formación, y vino muchas veces a la Argentina a formar gente, y yo incluso fui a la isla donde vive ahora, está muy grande, hace un par de años fui a hacer un internado ahí porque me siguen interesando algunas de estas cosas (Glasserman, 2016).

Luego, estos dos grupos influyeron sobre las nuevas generaciones (representadas en la muestra por los miembros del tercer grupo) dando lugar ya sea a la profundización y ampliación de las líneas psicodramáticas ya establecidas, como a la creación de nuevas corrientes psicodramáticas.

Moreno dio un impulso sostenido a la formación de psicodramatistas y no otorgó el título de director de psicodrama más que a un pequeño número de colaboradores cuidadosamente elegidos, por otra parte actuó sin purismo, tolerando y aún alentando el eclecticismo y dejando a cada uno innovar según su temperamento y su propia reflexión. Hay de todo entre los que practican psicodrama. Pero quienes lo emplean se agrupan según sus afinidades, formando pequeños equipos competitivos que respetan la libertad de los otros equipos, cultivan las diferencias y estimulan la creatividad de sus miembros (Anzié, 1982, p.10).

El número de métodos psicodramáticos es grande. Uno de mis colaboradores contó hasta 351 (refiriéndose a P. Renouvier). Aquí sólo mencionaremos algunos de los más conocidos. Los terapeutas, para hacer frente a una situación complicada, se ven frecuentemente forzados a inventar en un momento un nuevo método o a modificar otro antiguo (Moreno, 1966, p. 137).

En el tercer grupo generacional, estas nuevas líneas terapéuticas se fueron conformando a partir de la influencia de sus propios intereses teóricos y el aporte de sus

maestros, sean de otras líneas terapéuticas o psicodramatistas pertenecientes al primer o segundo grupo. A la vez se entremezclan en algunas líneas elementos pertenecientes al teatro u otras disciplinas practicadas por los psicodramatistas, lo que fue enriqueciendo el psicodrama.

Así que combiné un poco las ideas de Pichon, fue mi maestro, en psiquiatría y psicoanálisis también, y las ideas de Carlos del psicodrama psicoanalítico (Losso, 2015).

Mirá, algo que yo enuncio diría en los últimos años, es que hay una espacialidad del teatro y del Psicodrama y una espacialidad de lo carnavalesco. La espacialidad del teatro y del Psicodrama tienen una estructura, muy particular, y tienen una temporalidad muy particular y de alta definición. El espacio de lo carnavalesco, tiene mucho más que ver con lo caótico. El primero tiene que ver más con lo apolíneo, el segundo tendría que ver más con lo dionisiaco. Yo digo que nosotros en el Instituto, el modo de trabajar la escena tiene que ver con el entrecruzamiento de estas dos formas, del teatro y del Psicodrama y por otro lado de lo carnavalesco, en que se trabaja tanto la estructuración y al mismo tiempo la desestructuración (Buchbinder, 2016).

Y bueno, qué es lo novedoso mío digamos, para mí hay un concepto que tiene que ver tanto con Moreno, como con Freud, como con Nietzsche, como con Spinoza, como con Deleuze, como con Guattari, y con otra cosa que contribuyó, porque uno la formación la va haciendo por distintas composiciones, por recorridos que va haciendo (...) Para nosotros, desde lo psíquico (...) nunca hubo una investigación que no fuera experimental con el propio cuerpo, en principio a investigar en el Zen, en las artes marciales, yo hice artes marciales místicas durante casi veinte años, con gente que venía del budismo y del sintoísmo japonés, que era la escuela de Shugen do, eso lo vas a tener en la contratapa del libro. En la escuela de Shugen do yo hago investigaciones... (Cela, 2016).

Coincidentemente conocí a Manuel Artilés, quien fue el introductor de Rogers en la Argentina, y en una de sus reuniones invitó, yo creo que fue en el año setenta si no me equivoco, invitó a jóvenes psicodramatistas que en ese entonces eran José Echániz y Mónica Zuretti, y ese fue mi segundo amor por decirlo de alguna manera, porque encontraba no sólo una coincidencia ideológica, epistemológica y práctica con el acercamiento centrado en la persona con Rogers, sino que encontré en el Psicodrama una herramienta coherente y al mismo tiempo totalmente posible de ser comprendida desde ese modelo conceptual y metodológico y práctico (Rud, 2016).

Si, y además fueron cambiando los docentes, porque al principio estaban Ana María Fernández, Anael Cueto, Nelly Fatale, Marcelo Percia, daban charlas por ejemplo Armando Bauleo por ahí sobre el Psicoanálisis más institucional (...) Estuvo también Martínez Bouquet, daban charlas, o hacían algún tipo de prácticas, Hernán Késselman, Osvaldo Saidón, Juan Carlos de Brassi... o sea que tuve la suerte también de tener buenos docentes. Y fueron cambiando después, algunos se fueron yendo, y después terminé, digamos, dentro de un equipo y ya fue como estable (Pavlovsky, 2016, refiriéndose a la formación en el centro de su padre).

Me formé primero con Rojas Bermúdez... no, primero con Carlos Quintana, en el Borda mismo, que le propuse que me había gustado lo que había hecho Rojas Bermúdez, y él trabajaba con Rojas Bermúdez, y me invitó para formarme a ser yo auxiliar en el grupo que él trabajaba en el Borda, para formarme, como forma de aprendizaje. Entonces primero con Quintana, después hice la escuela en la Asociación Argentina de Psicodrama con Rojas, después con Menegazzo, después con Fidel Moccio, después un muy breve tiempo hice una secuencia de talleres intensivos del trabajo con escenas temidas con, no con Pavlovsky sino con Fridlewsky y Késselman. Y en realidad, hice, y tuve la suerte de hacer, desde la primera vez que vino hasta la última que fuimos a Brasil y la vimos por última vez, hice un montón de talleres con Zerka Moreno, todas las veces que vino a la Argentina (Pomodoro, 2016).

También podemos decir que en el mismo período y en menor escala, el psicodrama argentino se ha enriquecido con el surgimiento de nuevas líneas que no recibieron la impronta del proceso hasta aquí descripto, aunque sí fueron influenciados por diferentes marcos teóricos o corrientes teatrales.

... al Psicodrama llegué yo, autodidácticamente. (...) Empecé con el teatro. O sea, ya empecé dando, hay una materia en teatro que se llama interpretación, y fui docente durante mucho tiempo de interpretación (Menegazzo, 2016).

...en otras cosas están realmente juntos Moreno y Jung, porque tienen una cosmovisión muy semejante, por eso, desde el principio, como estaba formado en Jung e investigaba sobre el Psicodrama... Moreno cree en el hombre creador, y Jung cree en el Sí Mismo, en la búsqueda del Sí Mismo, de la mismidad. La mismidad para Jung es cuando... eso lo desarrollé teóricamente, hay trabajos míos sobre esto (Menegazzo, 2016).

En síntesis, la muestra cuenta con representantes de las diferentes líneas teóricas de cada una de las tres generaciones a la vez que es posible representar el desarrollo histórico del psicodrama argentino través de la líneas teórico/prácticas que llamaremos internas.

Pero en función del tema de la tesis y considerando que como fue planteado en el marco teórico de esta investigación, Moreno ha sido influenciado por su concepción de espacio, cabe preguntarse:

¿Podrían las diferentes concepciones de espacio, sean de índole personal o por la influencia de algún marco teórico al que suscriben, haber influido en el proceso de desarrollo interno, diferenciación y enriquecimiento del psicodrama argentino?

Para intentar dar respuesta a esta pregunta se comenzó por relevar las respuestas de los entrevistados acerca de si consideraban que la concepción de espacio podía o no influir en la diferenciación y desarrollo de las líneas psicodramáticas y en el modo de ejercer el rol de director:

- A**
- No se pensó en el tema
 - *No, no sé... (Zuretti, 2016).*
- B**
- La concepción particular acerca de la idea de espacio influyó en el modo de dirigir psicodrama.

- *Supongo que si, supongo que si.* (Bogliano, 2016).
- *Sí, claro, si, si.* (Martinoia, 2016).
- *Si, si.* (Menegazzo, 2016).

C • Surgen tres ideas diferenciadas con relación a la concepción de espacio y la línea psicodramática en la cual se inscriben :

1- La concepción espacial del Director de psicodrama determina la línea terapéutica en que se inscribe o que desarrolla.

- *Básicamente la gran división, digámos así, es la moreniana y la analítica. La moreniana utiliza ese recurso teatral, digamos, y es como que tiene espacios fijos y rígidos que deben seguirse para que se llegue al escenario virtual, simbólico, psicológico, que es propiamente la dramatización. Para la corriente psicoanalítica no le da, no le da esa importancia, digamos, diría la corriente psicoanalítica: esa virtualidad y ese juego se puede dar en cualquier lugarcito, o sea no hace falta un escenario que tenga tres planos y que uno... cada uno...o que haya que hacer un trabajo previo como el trabajo teatral.* (Kononovich, 2015).

- *Yo tengo mi manera ya, como que uno va adquiriendo una manera particular, personal* (Sakalik, 2015).

- *A ver, no sé, entiendo que el espacio para ciertas corrientes psicodramáticas, por ejemplo psicoanalíticas, el espacio es como una zona transferencial, no es una zona real, actual, es una zona que evoca otra zona, o un espacio que evoca por definición otro espacio, me parece que eso establece una diferencia con como yo lo veo* (Rud, 2016).

- *Yo creo que si, como... justamente un poco por cómo lo vengo jugando. Además yo fui bailarina muchos años, entonces quizás estoy un poco atravesada por eso (...) le doy mucha importancia al cuerpo, a que la gente no esté pegada a las paredes, tanto, como una cosa agorafóbica ¿no?, como que se apropie del espacio* (Pavlovsky, 2016).

2- El marco conceptual del cual proviene el Director de psicodrama determina la línea terapéutica en que se inscribe obligándolo a hacer modificaciones en el uso del espacio

- *Yo diría que es al revés, que la línea en la que me inscribo influye en que yo sea tan obsesiva con el espacio, al revés. Yo estoy convencida, pero de la línea de trabajo, que si yo no armo un espacio muy cuidadosamente no hay escena. (...) Yo creo que es esa línea teórica lo que los obliga a hacer modificaciones en el espacio...* (Pomodoro, 2016).

3- La idea de espacio psicodramático posibilita comprender la condición humana desde la teatralidad

- *Yo creo que determina un modo volver a comprender una distancia de la condición humana desde la teatralidad, en cualquier circunstancia, por eso lo apliqué a múltiples espacios este concepto del espacio psicodramático (Cela, 2016).*

Dado que algunos de los entrevistados consideran que la concepción espacial del Director de psicodrama determina la línea terapéutica en que se inscriben y se desarrollan, para avanzar hacia una respuesta acerca de si la concepción de espacio tuvo o no influencia en el desarrollo y enriquecimiento del psicodrama argentino, se analizarán los conceptos de espacio incluidos en los marcos teóricos y la bibliografía sugerida por los entrevistados (Anexo 10), junto al material aportado por los mismos en las entrevistas, con el objetivo de detectar posibles fuentes externas de influencia en el proceso generacional de desarrollo interno.

4.1.2. Concepción de espacio. Corrientes teóricas de influencia

Para determinar sobre qué marcos teóricos- referenciales se apoyan las concepciones de espacio identificadas, si estas han variado entre las generaciones de psicodramatistas y además si responden a influencias externas, en este apartado:

- 1- Se recurrirá al marco teórico y a la bibliografía referida por los entrevistados de la primera generación de psicodramatistas argentinos representada por el primer grupo de la muestra. El material bibliográfico obtenido junto con el material aportado a lo largo de las entrevistas, será utilizado para analizar la concepción de espacio de los entrevistados de la primera generación dentro del marco de la presente investigación.
- 2- A partir del análisis obtenido se determinarán posibles fuentes externas de influencia.
- 3- Se recurrirá al marco teórico y a la bibliografía referida por los entrevistados de la segunda generación de psicodramatistas argentinos representada por el segundo grupo de la muestra. El material bibliográfico obtenido junto con el material aportado a lo largo de las entrevistas, será utilizado para analizar la concepción de espacio de los entrevistados de la segunda generación dentro del marco de la presente investigación.
- 4- A partir del análisis obtenido se determinarán posibles fuentes internas de influencia entre el primer y segundo grupo generacional representados en la muestra.
- 5- Se recurrirá al marco teórico y a la bibliografía referida por los entrevistados de la tercera generación de psicodramatistas argentinos representada por el tercer y cuarto grupo de la muestra. El material bibliográfico obtenido junto con el material aportado a lo largo de las entrevistas, será utilizado para analizar la concepción de espacio de los entrevistados de la tercera generación dentro del marco de la presente investigación.
- 6- A partir del análisis obtenido se determinarán posibles fuentes internas de influencia entre el primer y segundo y tercer grupo generacional con el objetivo de determinar posibles fuentes internas de desarrollo.

4.1.2.1. Corrientes teóricas de influencia externa. Análisis del primer grupo de la muestra que representa a la primera generación.

A lo largo de las entrevistas del primer grupo, Rojas Bermúdez refiere como marco teórico, el psicoanálisis ortodoxo con predominancia kleiniana.

Me formé como psicoanalista en la APA, de modo ortodoxo, con Luisa G. Alvarez de Toledo; en ese momento, además de lo freudiano, predominaba el modelo kleiniano (Rojas Bermúdez, 2015)

Echániz, refiere a Rojas Bermúdez como su marco teórico.

D: ¿Si yo le preguntara José, cuál sería su referente teórico en el psicodrama?

J: Rojas Bermúdez (Echániz, 2015)

Glásserman hace referencia, además del marco teórico moreniano, al psicoanalítico freudiano y kleiniano, y destaca la influencia francesa cuando refiere a Anzieu.

En psicodrama fueron Jacob y Zerka Moreno, Didier Anzieu cuando incluimos el psicodrama psicoanalítico. Al mismo tiempo me formé en psicoanálisis, estudiando a Freud, Melanie Klein y muchos otros (Glásserman, 2016).

Y Martínez Bouquet se diferencia refiriendo a Stanislav Grof.

Cuando conocí que existía Grof, hice un curso con él en Estados Unidos porque me parecía que había avanzado en la comprensión del nivel espiritual del ser humano. Yo entiendo... tengo que dar mis teorías... yo entiendo que el universo... (Martínez Bouquet, 2015).

A partir de las unidades de registro podría decirse que se está frente a tres fuentes teóricas de influencia externa:

- 1- Moreniana
- 2- Psicoanalítica kleiniana con influencia del psicodrama francés representado por Didier Anzieu
- 3- Psicología transpersonal representada por Stanislav Grof

Sin embargo, si se amplían las unidades de registro con bibliografía específica, lo que se observa en Rojas Bermúdez, en relación con la concepción de espacio, es la influencia de Moreno tanto cuando profundiza acerca del concepto de circularidad como cuando diseña su teatro de psicodrama donde toma en cuenta los principios de construcción.

El círculo es una forma natural social porque está condicionado por las formas anatómicas, sensoriales y motoras, que determinan la posición de los interlocutores (entre ellas, las más importantes son la visión, la audición, la prensión y la locución). La disposición en círculo de los grupos humanos es una disposición natural, que permite a sus integrantes verse y oírse entre sí y ver y oír lo que ocurre en el centro. La instrumentación que pueda hacerse de este espacio viene dado por la metodología psicodramática, que es la que ejerce la acción terapéutica (Rojas Bermúdez, 2015).

El psicodrama hace intervenir manifiestamente un nuevo elemento en la psicoterapia: el espacio (...) En la técnica psicodramática, la estructura particular existente en el momento de los hechos es de fundamental importancia para la comprensión y explicación de las conductas ocurridas. Por eso la reconstrucción espacial y temporal forma parte de la rutina psicodramática, y a partir de ella se inician las dramatizaciones (...) Para los psicodramatistas, nuestro círculo, y por lo tanto, nuestro espacio <<sagrado>> es el escenario psicodramático (...) El círculo, primitivamente humano, en el que se compartían afectos y responsabilidades, es sustituido por el círculo-lugar, administrado por <<oficiantes>> que asumen la dirección del mismo. A medida que la estructura social se va haciendo cada vez más compleja se van creando nuevos lugares que siguen el modelo del círculo original en cuanto a la forma pero no en cuanto a los contenidos (...) Los círculos pasan a ser centros de <<poderes>> de diversa índole, bien sea para comunicarse con Dios, obtener un permiso, practicar un deporte, realizar un estudio o recibir asistencia. Gradualmente, los <<oficiantes>> se erigen en administradores de tales <<poderes>> (...) El comienzo de una sesión de psicodrama tipo, está condicionada por la distribución en círculo del auditorio alrededor del escenario. La ceremonia psicodramática se inicia con la entrada de la unidad funcional en el círculo (Rojas Bermúdez, 1997, pp. 17-25).

La colocación del director detrás de las sillas-símbolo configura una forma que emite varios mensajes: tomando en cuenta que siendo el eje vertical y el plano horizontal el esquema más simple del espacio humano concreto (...) Con la configuración centro-director y círculo-auditorio, el escenario adquiere otra jerarquía: la de un espacio de lo posible que se le ofrece a quienes quieran protagonizar sus sueños, sus fantasías, sus conflictos, sus proyectos, sus dudas o sus más ocultos deseos. Pero al mismo tiempo, este espacio de lo posible es un vacío que separa a unos y a otros. Para que deje de serlo, es necesario comprometerse, pasar al escenario y cubrirlo con el mundo interior de cada uno, surgiendo luego y en consecuencia el protagonista. Estas circunstancias generan un clima de expectación en el auditorio que eleva en el auditorio su nivel emocional con la consiguiente delegación de los <<poderes>> del círculo al centro o director (Rojas Bermúdez, 1997, p. 26).

En la entrevista, Glásserman relata haber aprendido y compartido espacio psicodramático con Rojas Bermúdez, y también con Pavlovsky y Moccio, quienes no acordaban en muchos aspectos con Rojas Bermúdez.

... entró el Psicodrama, porque Rojas Bermúdez, que estaba muy interesado en el Psicodrama, empezó la cosa en el Hospital de Niños en los '60, a formarse la gente en Psicodrama, los que queríamos, yo me estaba formando en Psicodrama en ese momento, y estaba Pavlovsky también en el Niños, que como él no pensaba igual que Rojas Bermúdez, entonces yo era, para él era la coterapeuta, yo para mí era una observadora del grupo de niños epilépticos, aprendí mucho con él. Y entonces, teníamos grupos de entrenamiento en Psicodrama, los coordinaba Rojas Bermúdez, y estaba Moccio, no, Moccio no estaba en el Niños no, pero lo recuerdo como parte (Glásserman, 2016).

Si se recurre a fuentes teóricas nombradas por Glásserman se amplía con bibliografía y referencias bibliográficas de los sesenta de Pavlovsky, Moccio y Martínez Bouquet, si bien ellos refieren a la influencia del psicoanálisis kleiniano como estructura

base de su comprensión psicológica, con relación a la concepción de espacio se observa la influencia del psicodrama francés de Didier Anzieu, quien trae al psicodrama la idea de espacio transicional de Winnicott.

La obra de S. Freud y M. Klein y continuadores forma la estructura base de nuestra comprensión psicológica de los fenómenos que la experiencia diaria nos ofrece para desentrañar (1979, Pavlovsky, Moccio & Martínez Bouquet, pp. 11-12 [nota al pie]).

Creo que debe existir una relación entre el tipo de zona lúdica infantil y el tipo de creación posterior. Teóricamente creo que la zona lúdica de ensayo entre dentro de lo que Winnicott llama zona transicional, es decir, un espacio intermedio que no es ni mundo externo ni mundo interno, para el participante del juego.

He intentado establecer una relación entre un espacio lúdico y su influencia en el proceso creativo posterior (Pavlovsky, 1999, p. 252).

El *grupo conquista un espacio*, un espacio elaborativo, que no es más que una distancia útil donde el problema planteado encuentra salida. (...) La trama a dramatizar se ubica en un tiempo y un espacio. Nuestro escenario es el lugar que convencionalmente utilizamos para este fin, y que en general resulta ser el círculo que rodean pacientes y terapeutas (...) Creemos, y le damos a esto mucha importancia, que el retomar la facultad de jugar y dramatizar abre para el paciente un espacio lúdico imaginario, un espacio elaborativo (Moccio & Martínez marrodán, 1976, pp. 10-15).

Al invitar al sujeto a acostarse en un diván o al tratarlo en una conversación cara a cara, el psicoanalista reduce al mínimo la dimensión espacial. El psicoanálisis se desarrolla en el tiempo (...) El psicodrama analítico requiere un espacio de representación de lo más neutro posible. Este espacio no tiene necesidad alguna de materializarse en un escenario, sobre todo porque no hay público y todos los psicodramatistas forman parte de la representación. El lugar en donde uno se encuentra constituye todo él un espacio dramático; es posible moverse por cualquier parte, lo que constituye a dar al sujeto no una impresión de poder sino de libertad (...) La sala de representaciones psicodramáticas tiene las mismas características que el psicoanalista en el análisis individual (...) El espacio psicodramático puede particularizarse de diferentes maneras. A menudo está próximo a lo que Winnicott llamó área transicional. Esta área está marcada por la mediación que la madre establece entre las necesidades corporales y psíquicas del niño por una parte, y el medio físico y social por otra.

La actividad psicodramática apunta, entre otras cosas, a reconstruir el área transicional, a restaurar la capacidad de simbolización y de creatividad, a devolver al sujeto la confianza en la vida y en sí mismo.

A fin de materializar el área transicional es útil prever o preparar un espacio de la representación psicodramática a la vez contiguo al espacio de elaboración del tema y distinto de él.

Hay un segundo tipo de espacio psicodramático totalmente distinto: el de la repetición de los afectos olvidados (...) Henry Wallon trató de definir: una emoción no puede producirse más que en un cierto dispositivo espacial (Anzieu, 1982, pp. 90-94).

Martínez Bouquet se diferencia de las ideas de Moccio y Pavlovsky incorporando conceptos acerca de la psicología transpersonal obtenidos en su experiencia personal

con Stanislav Grof, Y es a través de esta experiencia que se observa cómo Martínez Bouquet fue introduciendo conceptos junguianos que influyeron en el desarrollo de su teoría acerca de las dimensiones constituyentes del universo, teoría desde la cual Martínez Bouquet describe su concepción de espacio.

La psicología transpersonal hace algo más que limitarse a arrojar nueva luz sobre el problema de la crisis del mundo. También describe un amplio espectro de técnicas, mediante las cuales podemos acelerar la evolución de la conciencia en nosotros mismos y en los demás. Éstas abarcan desde las prácticas espirituales antiguas de las tradiciones místicas de Oriente y Occidente, hasta la psicología junguiana y los métodos clínicos o de laboratorio de la psiquiatría experimental. Dichos procedimientos permiten enfrentar los aspectos de la sombra en la propia personalidad e integrarlos, trascender la identificación con el cuerpo y el ego, y conectar con los ámbitos transpersonales de la propia psique -el ser y el inconsciente colectivo- (Grof, 2003, p. 11).

La palabra moderna para designar la experiencia directa de las realidades espirituales es “transpersonal”, lo que significa que trasciende la forma usual de percibir e interpretar al mundo desde la posición de un individuo o cuerpo-ego separado de aquél. Existe una disciplina enteramente nueva, la psicología transpersonal, que se especializa en experiencias de este tipo y lo que estas implican. Las conclusiones del estudio de los estados transpersonales de conciencia son de vital importancia para el concepto de emergencia espiritual. Los estados que entrañan un encuentro personal con las dimensiones numinosas (...) De acuerdo con Jung, los patrones universales y primordiales del inconsciente colectivo o “arquetipos” son de naturaleza mitológica. Las experiencias que tienen que ver con esta dimensión arquetípica de la psique imparten un sentido de lo sagrado o “numinoso”, en los términos de Jung (Grof, 1995 pp. 35-36)

Yo entiendo que existe algo parecido a lo que Jung llama el inconsciente colectivo que es el espacio meso-dimensional. Y yo creo que estamos, por ahora como especie, empezamos a percibir más ese espacio. Freud es alguien que se metió con el espacio y Jung también y muchos otros de los psicoterapeutas al atender a lo emocional uno toma contacto con la existencia de ese espacio (Martínez Bouquet, 2015).

El espectro de experiencias de estados alterados de conciencia es rico en extremo; sin embargo, todas las experiencias parecen pertenecer a una de tres categorías. Algunas son de naturaleza biológica, relacionadas con acontecimientos postnatales traumáticos de la propia vida. Un segundo grupo gira en torno de estos dos ternas: el morir y el nacer, y son vivencias que parecen estar profundamente conectadas con el trauma del nacimiento biológico. La tercera gran categoría incluye experiencias que pueden llamarse transpersonales y que van más allá de la experiencia humana común: están íntimamente relacionadas con el inconsciente colectivo de Jung. (Grof, 1995, p. 123)

Una de las técnicas es el trabajo de Grof, la respiración holotrópica que conduce a vidas pasadas. No es psicodrama, pero con respecto al tiempo eso me parece sumamente importante (Martínez Bouquet, 2015).

Las experiencias holotrópicas pueden ser inducidas mediante una variedad de técnicas antiguas y aborígenes, o “tecnologías de lo sagrado”. Estos

procedimientos combinan diversas formas de batir el tambor, vibraciones acústicas, sonidos de campanas o gongs de canto, la danza rítmica, cambios de respiración y el cultivo de formas especiales de atención.

Estas técnicas alteradoras de la mente han desempeñado un papel esencial en la historia ritual y espiritual de la humanidad. la inducción de estados holotrópicos ha sido absolutamente esencial para el chamanismo, los ritos de paso y otras ceremonias de las culturas nativas (...) Las experiencias holotrópicas han sido igualmente importante para las diversas ramas místicas de las grandes religiones del mundo (Grof, 2008, pp. 20-21).

En los estados holotrópicos descubrimos que nuestra psique tiene acceso a panteones enteros de figuras mitológicas y a las esferas que habitan. Según C. G. Jung, esas figuras son manifestaciones de patrones primordiales que representan elementos constitutivos intrínsecos del inconsciente colectivo. Las figuras arquetípicas pueden ser de dos categorías totalmente delimitadas. La primera incluye a seres bienaventurados o coléricos que encarnan diversos roles y funciones universales concretas. Los más conocidos son la Gran Diosa Madre, la terrible Diosa Madre, el Anciano Sabio, el Niño Eterno (*Puer Eternus* y *Puella Eterna*), los Amantes, la de la Guadaña y el Tramposo. Jung también descubrió que los seres albergan en su inconsciente una representación generalizada del principio femenino que él llamó *Ánima*. Su homólogo, la representación generalizada del principio masculino en el inconsciente de las mujeres es el *Ánimus*. La representación inconsciente del aspecto oscuro y destructivo de la personalidad humana, en la psicología jungiana se llama *Sombra*.

En los estados holotrópicos, estos principios pueden cobrar vida como complejas apariciones protéicas que condensan una forma holográfica... (Grof, 2008, pp. 36-37)

Yo creo que el ser humano... parte de mi teoría consiste en creer que el ser humano está alcanzando cada vez más la capacidad de sintonizar los distintos niveles, que se ha especializado desde el mono...por eso quiero ir a Sudáfrica (Martínez Bouquet, 2015).

Que la dramatización permitía traducir desde el inconsciente a una forma visible, o sea lo que estaba pasando en el inconsciente. Y entonces después yo lo teorice como que es una traducción de lo que llamo lo meso-dimencional a lo pauci-dimencional. Yo llamo meso-dimencional a lo emocional, los sentimientos, etcétera. Meso de intermedio, pauci de pocas dimensiones, lo material, lo conceptual es lo pauci-dimencional desde mi concepción. Y lo multi-dimencional es lo espiritual... (Martínez Bouquet, 2015).

Martínez Bouquet (2006, pp. 51-53), en el transcurso de sus investigaciones acerca del proceso creador, que comenzaron en 1972, llegó a la conclusión de que *la ruta de la creación, es una dinámica básica del universo*. Cuenta que lo descubrió a partir de ocuparse de las inhibiciones al escribir, y que luego lo vio representado en diferentes actividades donde la creatividad está en juego. Y así fue como comenzó a trabajar en talleres con el objetivo de desactivar bloqueos del proceso creador. Reflexionando sobre la ontogénesis humana y animal reconoció un proceso análogo en biología en los pasos que van desde la concepción del nuevo ser al animal adulto, que coinciden con los de la ruta de la creación, y siguen las obras humanas. Y sospechó que la génesis transmite la existencia de esta dinámica omnipresente, mediante una forma mitológica o alegórica de expresión. Se preguntó si los seis días de la creación no hacían

referencia a las seis etapas del proceso creador. Consideró que la escala del sueño de Jacob, <<por la que suben y bajan los ángeles del Señor desde el cielo a la tierra>>, también podría representar tal vez dichas etapas y si la ruta de la creación, camino por el que desciende el espíritu a las formas, se convierte, cuando es recorrida en sentido inverso, en la senda de los místicos; o dicho de otro modo, es el camino de <<vuelta a la casa del padre>>.

Los seres humanos se encuentran en una fase difícil y crucial de la evolución de la conciencia y poseen el potencial para alcanzar más adelante niveles inimaginables de desarrollo emocional, intelectual y ético. En los tiempos antiguos, esto se expresó con una imagen por el neoplatónico Plotino, que describió a la humanidad como “situada a medio camino entre los dioses y las bestias” (Grof, 2003, P.11).

Finalmente planteó a modo de hipótesis que las <<unidades de sentido>> o <<dimensiones>> son los constituyentes básicos del universo entendiendo que habría una gradación infinita de niveles de confluencia de estas. En este desarrollo el autor busca representar ese espectro total de niveles, y dentro de ese intento recurrió, entre otros, al zim zum de la cábala y para entender y graficar su concepto recurrió a la figura del mandala tal como aparece en alguna iconografía religiosa representando el espectro dimensional total. Para graficar su pensamiento, Martínez Bouquet (2006, p. 73) hizo un pequeño agregado a los diseños originales dividiendo el mandala representado en su forma de círculo en tres partes: un núcleo central y dos anillos que rodean a ese núcleo. Esta división distingue tres áreas que representan al universo y al individuo tal como querían los antiguos, y acorde a su manera de pensar:

El núcleo central representa la esfera espiritual, lo multi-dimensional, el mundo de lo sin forma: El primer anillo es lo imaginario, lo latente, el inconsciente de Freud, lo meso-dimensional, el mundo de las formas en gestación. El anillo periférico es el mundo manifiesto, la zona más abstracta, la del discurso, de lo descriptible, lo pauci-dimensional, el mundo de las formas. En ese orden, corresponde a cada uno: un número muy grande, mediano y mínimo de dimensiones (Martínez Bouquet, 2006, p. 73).



Figura 26. Dimensiones de la creación (Martínez Bouquet, 2006, p. 73)

Una vez definidos los marcos teóricos, y considerando las unidades de registro con respecto a la concepción de espacio de la primera generación de psicodramatistas (Anexo 11), surgen tres corrientes externas de influencia en la primera generación de psicodramatistas argentinos representada en el grupo de investigación por Rojas Bermúdez, José Echániz, María Rosa Glásserman y Carlos Martínez Bouquet.

Cabe aclarar que todas ellas tienen su punto de partida en el psicodrama, lo que significa que se sustentan en el marco teórico de Moreno, sin embargo, dado que surgen a lo largo de la historia diferentes líneas de desarrollo, se hablará de psicodrama moreniano cuando se haga referencia a la corriente externa de influencia o a la línea de desarrollo específica.

1º- La corriente moreniana que influyó a Rojas Bermúdez y José Echániz. Rojas Bermúdez utilizó los principios básicos de construcción y la idea de circularidad de Moreno para sus propios desarrollos. José Echániz se basó para su desarrollo personal como psicodramatista en los conceptos de Moreno y de Rojas Bermúdez, a quienes refiere en su marco teórico.

El escenario -espacio psicodramático- se origina en el círculo (...) El escenario es un espacio ofertado al protagonista para que pueda construir en él las respuestas y los nuevos caminos que, en la tensión del afuera social, no ha podido realizar; es el espacio de lo posible, de la ficción y la fantasía (Rojas Bermúdez, 2015).

La colocación del director detrás de las sillas-símbolo configura una forma que emite varios mensajes: tomando en cuenta que siendo el eje vertical y el plano horizontal el esquema más simple del espacio humano concreto (Rojas Bermúdez, 1997, p. 26).

2º- La corriente psicoanalítica junguiana que con su concepto de dimensión numinosa influyó en los desarrollos de Martínez Bouquet.

Basados en que el universo es físico, emocional y espiritual, nosotros estamos en la vida en un espacio físico -lo pauci-dimensional-, en un espacio emocional -lo meso-dimensional- y en un espacio espiritual -lo multi-dimensional-. “Yo entiendo que existe algo parecido a lo que Jung llama el inconsciente colectivo que es el espacio meso-dimensional” Al espacio psicológico “yo lo llamaría lo meso-dimensional y que me parece se acerca bastante al inconsciente colectivo” (Martínez Bouquet, 2015)

3º- La corriente del psicodrama psicoanalítico francés representada por Anzieu, quien trabajó con la idea de espacio transicional de Winnicott, al que hace referencia Glásserman en su marco teórico (estas ideas fueron desarrolladas y ampliadas por aportes personales de Eduardo Pavlovsky y de Fidel Moccio).

A fin de materializar el área transicional es útil prever o preparar un espacio de la representación psicodramática a la vez contiguo al espacio de elaboración del tema y distinto de él. (Anzieu, 1982, p. 92).

Una vez establecidas las tres corrientes externas de influencia (Figura 27) del primer grupo de psicodramatistas argentinos representado en la investigación por Rojas Bermúdez, Glásserman, Echániz y Martínez Bouquet, cabe preguntarse, si estas corrientes han tenido alguna influencia en la segunda generación de psicodramatistas representada por el segundo grupo de investigación conformado por Bustos, Pundik y Zuretti, dando lugar a líneas teórico/prácticas internas de desarrollo.

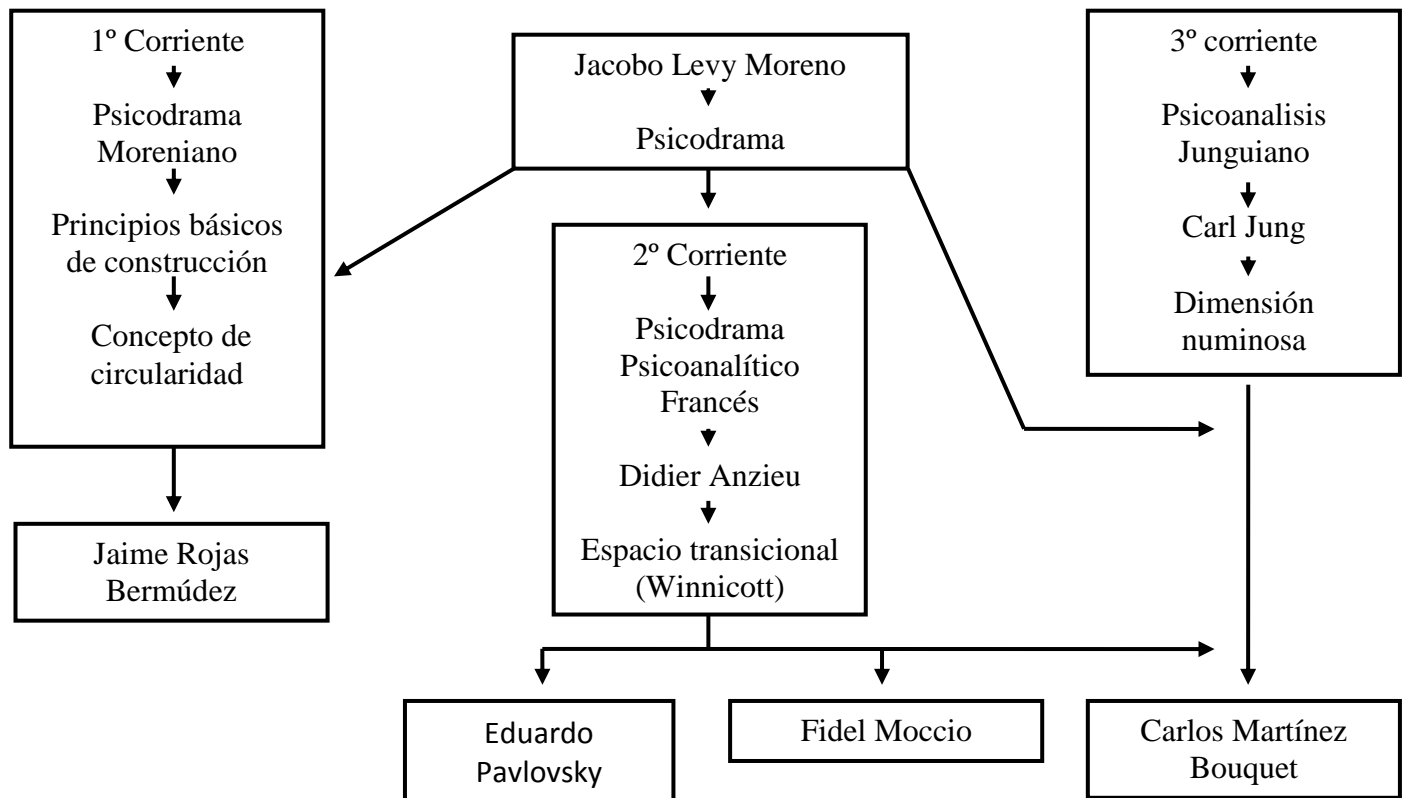


Figura 27. Corrientes de influencia externa con respecto a la idea de espacio.

4.1.2.2. Líneas internas teórico/prácticas de desarrollo. Análisis del segundo, tercer y cuarto grupo de la muestra que representan a la segunda y tercera generación de psicodramatistas.

4.1.2.2.1. Análisis del segundo grupo de la muestra que representa a la segunda generación de psicodramatistas. Psicodrama moreniano (primera línea interna teórico/práctica de desarrollo).

Para poder evaluar si la concepción de espacio ha tenido alguna influencia en el desarrollo del psicodrama argentino, se comenzará por analizar el material obtenido a partir del marco teórico y la bibliografía referidos por el segundo grupo generacional del psicodrama argentino, representado en la muestra por Bustos, Zuretti y Pundik. El material obtenido será analizado con relación a la definición de espacio aportada por los entrevistados. Una vez realizado este análisis, se evaluará si las corrientes de influencia externa detectadas en la primera generación de psicodramatistas argentinos han tenido algún tipo de influencia y variaciones acerca de la concepción de espacio sobre la segunda generación.

Acerca de su marco teórico, Bustos refiere en su primer período a Klein, Mead y Erikson, luego destaca la influencia del matrimonio Moreno y recomienda la lectura de Bachelard.

Erikson, en el marco de la teoría psicoanalítica, plantea una teoría evolutiva de la identidad (Erikson, 1971, 2000). Para este autor, la identidad es por una parte, el sentimiento de una continuidad existencial en el tiempo y el espacio, el sentirse siempre uno mismo; y por otra parte, es también el reconocimiento a través de las miradas de los otros, de esa continuidad y de esa mismidad (...) Los elementos

básicos que configuran el logro de la identidad personal en el sentido eriksoniano son los siguientes: un sentido activo de individualidad, totalidad y unicidad personal, de mismidad y continuidad en el espacio y en el tiempo (...) La noción de identidad se refiere así a un espacio intermedio entre las identificaciones individuales y grupales (2006, Aisensohn, et al., p. 84).

Margaret Mead (2000, pp. 24-28) plantea que a partir de que el hombre necesita hablar, esta necesidad puede ser clasificada. En esta clasificación introduce la necesidad de dar instrucciones que deben ser transmitidas adecuadamente en tiempo y espacio.

Según plantea Wunenburger (s.f., pp. 91-102), Gastón Bachelard nos revela cómo cada alma poética percibe, al contrario del mundo geometrizado de las ciencias, las realidades que lo rodean, desplegando sus resonancias oníricas infinitas y apropiándose las. El ejercicio de la imaginación, no implica huir de manera evanescente del mundo que nos rodea, sino de percibirlo y enriquecerlo a través de nuestras palabras, emociones y afectos incluso inconscientes. Pone en práctica un tipo de “polifilosofía” en la que se cruzan enfoques diversos, procedentes de la retórica, del psicoanálisis, de la fenomenología y de la ontología, de los cuales extrae aspectos teóricos y un vocabulario conjugado siempre de manera muy libre. El autor considera que yendo al encuentro del mundo, estando listos para acogerlo mediante nuestra imaginación poética, es como mejor podemos encontrarnos a nosotros mismos. Concentrándonos en la presencia de las cosas es como mejor podemos descender a las profundidades de nuestro propio ser. La poética del espacio abre un amplio espectro de lugares investidos de una experiencia personal que se manifiesta, ante todo, a través de la casa, “con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. Examinada desde los horizontes teóricos más diversos, pareciera que la imagen de la casa fuese la topografía de nuestro ser íntimo” (Bachelard en Wunenburger, s.f., p. 93). Este primer vínculo con la casa antigua, que concentra fuertes ensoñaciones, sirve de “instrumento de análisis del alma humana.” (Bachelard en Wunenburger, s.f., p. 93).

Bachelard vincula también el poder de las imágenes a los mismos recuerdos del lugar. La poética se teje también con todas las dimensiones convocadas por la memoria, se enriquece de lo que los recuerdos aportan al presente.

Si se consideran las unidades de registro, Bustos comienza por definir al espacio:

El espacio es el receptor de la energía y el emisor de la energía (Bustos, 2015).

Y define el espacio dramático:

El espacio dramático es esto mismo donde sucede la acción (Bustos, 2015).

Recurre a Bachelard para entender la memoria como un espacio, haciendo referencia a que si el grupo se deja impregnar por la energía que fluye, hace posible que esta se transforme en imágenes a partir del interjuego del protagonista con los yo auxiliares, y así es como se va generando al ámbito que posibilita que emerja la memoria del espacio (aquel en el que se está dramatizando y que tiene que ver con una historia).

Bachelard dice por ejemplo que la memoria es un espacio (Bustos, 2015).

En otra de las unidades de registro, Bustos se refiere al concepto de encuentro en el que coinciden Moreno y Buber.

Hay una subjetividad que de alguna manera... que necesita un espacio, el espacio entre vos y yo (...) la intersubjetividad (Bustos, 2015).

Moreno plantea el encuentro, lo coloca en el centro de la psicoterapia de grupo. Buber aporta las bases para comprender los dos tipos posibles de relación a través de las palabras principio yo-tú y yo-ello.

El psicodrama busca, no parcializar, busca totalizar el yo en el tú; y es en esta totalidad interactiva donde se da la relación terapéutica, sobre la base del encuentro. (Bustos, 1975, p. 25).

Las palabras básicas no expresan algo que estuviera fuera de ellas, sino que, pronunciadas, fundan un modo de existencia.

Las palabras básicas se pronuncian desde el ser.

Cuando se dice Tú se dice el Yo del par de palabras Yo-Tú.

Cuando se dice Ello se dice el Yo del par de palabras Yo-Ello.

La palabra básica Yo-Ello nunca puede ser dicha con todo el ser.

No existe ningún Yo en sí, sino sólo el Yo de la palabra básica Yo-Tú y el Yo de la palabra básica Yo-Ello. (Buber, 1995, p.7)

Toda vida verdadera es encuentro. (Buber, 1995, p.13)

Finalmente, si se indaga en la bibliografía de Bustos [Figura 23 (1978, p. 88)] se encuentra el diagrama donde se han descrito las zonas del escenario donde se pueden tipificar conductas que están descritas desde una concepción moreniana. Bustos ha trabajado en sus primeros tiempos junto a Fontana con quién ha compartido en ese período el marco teórico Kleiniano. Sin embargo, cuando se indaga acerca de su concepción de espacio, se ve que, si bien Fontana ha descrito previamente un esquema espacial del consultorio, lo ha hecho desde una perspectiva proyectiva.

En un grupo, espacio y tiempo serían entonces un producto de la integración de las proyecciones entre los esquemas corporales entre los miembros que por identificaciones proyectivas múltiples, crean una nueva configuración témporo-espacial: “el esquema corporal del grupo” (Cliffor M. Scott como se cita en Fontana, Lawrence & Fournery, I., 1971, p. 175).

Lo fundamental es que el director y los yo-auxiliares conozcan bien su escenario y lo hayan explorado minuciosamente. Hay lugares del escenario que hacen sentir al paciente más expuesto, otros lo hacen sentir más protegido.

Dentro del ámbito total del salón de grupo, he delimitado zonas del escenario en las que se pueden tipificar determinados tipos de conducta (Bustos, 1974, p. 87).

En Síntesis, Bustos, que tomó contacto con Moreno de la mano de Rojas Bermúdez, con relación a la concepción de espacio ha sido influido por la corriente externa moreniana, que enriqueció introduciendo los conceptos de Bachelard.

Pundik no definió espacio en la entrevista, por lo tanto en su caso será considerado únicamente el material bibliográfico obtenido.

Se observa la influencia de Moreno con respecto a la arquitectura del escenario.

El escenario procura al protagonista un espacio vital donde puede actuar en múltiples direcciones.

Es una ampliación de la vida que excede los límites impuestos que existen en la vida social.

Puede tener distintas formas y tamaños (...) El escenario con el que trabajamos los autores de este libro es rectangular, tiene 25 centímetros de altura y, excepto por un lado, está rodeado por el espacio que corresponde a la audiencia, y se encuentra cubierto por una alfombra. A regular altura tenemos ubicados dos balcones que cumplen las funciones mencionadas para la galería. Los balcones son parte del escenario (Pundik & Pundik, 1974, pp. 28-29).

Cuando Pundik & Pundik (1974, p.30) definen el escenario como contexto dramático en el que se desarrolla *el espacio del como si*, se observa la influencia de Rojas Bermúdez, quien definió y caracterizó los diferentes contextos.

El escenario es, en principio, el contexto dramático; lo que en él se desarrolla es el cómo sí (...) Esto es válido siempre que el director y la audiencia se pongan de acuerdo; de este modo se evita la confusión de no saber qué rol se está jugando. Es importante saber en qué contexto se está trabajando y esto es válido para el director, los egos auxiliares y el grupo participante. (Pundik & Pundik, 1974, p. 30).

Dentro del desarrollo de las psicoterapias, el psicodrama es la primera metodología que introduce, de manera sistemática y con fines terapéuticos, un espacio particular donde se pueden encuadrar artificialmente los conflictos internos y externos del protagonista. El escenario, es el ámbito donde se opera con la metodología psicodramática. Para ello se construye un contexto particular: el contexto psicodramático.

Como instrumento psicodramático, el escenario provee a la técnica de un espacio particular en el cual aplicarla. De esta manera, al protagonista le ofrece un campo protegido para manifestarse, y al director, un campo operatorio para trabajar *in vivo*.

Especialmente, el escenario es el lugar donde se realiza la dramatización. Generalmente rectangular, uno de sus lados mayores contacta con la pared que hace de fondo. Los otros tres lados contactan con el auditorio. Es conveniente que sus integrantes puedan tocar con sus pies el borde del escenario, para acortar las distancias entre protagonistas y espectadores y, al mismo tiempo, participar en la delimitación de los contextos grupal y dramático. En este mismo sentido se debe considerar la altura, que ha de oscilar entre 15 y 30 cm (Rojas Bermúdez, 1997, p. 39).

El ser humano, como animal social, genera en sus múltiples interacciones formas sociales que lo limitan y relacionan con sus congéneres, dando lugar a la red social que lo contiene y a la que está ligado indisolublemente: es llamada genéricamente estructura social. Dentro de esta estructura social pueden circunscribirse los grupos y adquirir nuevas características, si así lo desean sus integrantes. El grupo terapéutico queda incluido en estas estructuras artificiales con fines determinados. Los contextos a considerar son: Contexto social - corresponde al extragrupo, a la estructura social o a la llamada <<realidad social>> según Moreno, espacialmente se lo ubica fuera del ámbito de trabajo- (...) Contexto grupal -lo constituye el grupo en sí. Se haya formado por todos los integrantes, tanto pacientes como terapeutas, sus interacciones y el producto de las mismas- (...) Contexto dramático -tratándose de un producto del protagonista, su estructura está llena de significaciones y sugerencia, las cuales deberán tomar en

cuenta durante el proceso dramático-. En este contexto, artificial y fantástico, los protagonistas juegan sus roles en un permanente <<como si>> (Rojas Bermúdez, 1997, pp. 34-36).

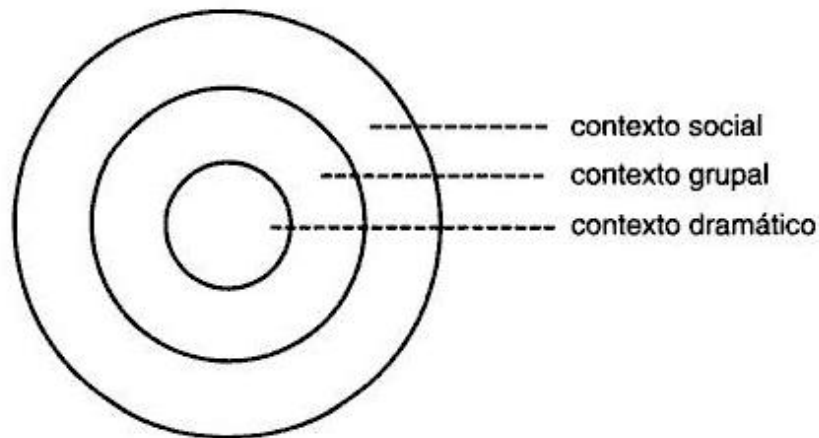


Figura 28. Contextos (Rojas Bermúdez, 1997, P. 37)

Zuretti, la primera psicodramatista recibida en Beacon y formada por Moreno sin haber tenido influencia previa de otra corriente terapéutica, cuando se refiere al tema de espacio lo hace desde el marco moreniano.

Mi idea de espacio es de espacio, es decir, creo que el espacio que nosotros manejamos es un espacio que tiene tres dimensiones. Agrego el tiempo como la cuarta dimensión, cuando estoy trabajando en un psicodrama interior, estas tres dimensiones son dimensiones psicológicas (...) En realidad cuando el psicodrama es afuera, también tiene elementos de espacio imaginario... (Zuretti, 2016).

Cuando yo estoy trabajando una escena de psicodrama, esta escena de psicodrama se despliega en un espacio determinado, que no es el espacio interior, o el espacio imaginario, es además el espacio real concreto en el cual estoy trabajando en el momento en que hago la escena de psicodrama. En ese espacio real y concreto que ha sido admitido si no hay un escenario que está definido desde el comienzo, es un espacio que es admitido por el grupo por consenso, como el espacio donde va a ocurrir la escena psicodramática. La escena psicodramática tiene la connotación importante de que está transcurriendo en el aquí y ahora en un espacio que incluye cuerpos, que incluye movimientos, que incluye estas tres dimensiones en las cuales nos estamos expresando, además del tiempo... (Zuretti, 2016).

La teoría de los roles iniciada por J. L. Moreno (El teatro de la Espontaneidad, Viena 1923) plantea al hombre como un ser que se integra en la medida en que en un constante nosotros logra individuarse y diferenciarse lo suficiente como para crear nuevos nosotros o matrices que Moreno define como el “locus” o lugar de acontecerse que brinda continente a la acción creadora (Zuretti, 1995, p.13).

El escenario permite, por medio de los vínculo que en él se establecen, la creación de una matriz psicodramática, es decir, un espacio-tiempo continente donde se despliega el interjuego de roles. Esta matriz es semejante a la de identidad, la familiar o la social, estructurantes de esos roles (...) Cada escena dramatizada o a dramatizar constituye una zona donde se encuentran presentes

todos los elementos espacio-temporales que permiten al entrar en foco el accionar de un rol y su complementario. Este accionar crea una nueva zona-escena en la que surgen nuevos elementos que posibilitan el desarrollo del programa psicodramático para alcanzar una catarsis de integración. Este es el momento fundamental en la terapia psicodramática, en el que tiene lugar un acto creador, que con tal carácter provocará una modificación en el protagonista y en los integrantes del grupo. (...) En cada sesión de psicodrama tienen lugar una o múltiples acciones que son la reconstrucción de un espacio-tiempo psíquico imaginario, poblado de roles que se juegan en el aquí y ahora del “como si”, en las zonas-escenas que ocurren en el escenario.

Cobran características de realidad en la medida en que abarcan gestualización comprometedoras de un cuerpo que se expresa y que como tal se enajena de sí para pasar a ser una nueva realidad compartida y comprendida por los integrantes del grupo presentes en el “aquí y ahora” psicodramático y grupal (Zuretti, 1995, pp. 15-18).

En síntesis, lo que se observa en el segundo grupo de la muestra que representa en esta investigación a la segunda generación de psicodramatistas, se ve influido en relación con la idea de espacio por Moreno y Rojas Bermúdez.

A partir de esta observación podría decirse que este segundo grupo de la muestra que en esta investigación representa a la segunda generación, ha sido influido de forma directa en su desarrollo por Moreno, a quién conocen a través de Rojas Bermúdez, de tal modo que se conformó la primera línea interna teórico/práctica de desarrollo, la línea moreniana introducida por Rojas Bermúdez.

Una vez analizado el segundo grupo de la muestra que corresponde a la segunda generación de psicodramatistas argentinos, se analizará el tercer grupo que junto al cuarto grupo corresponde a la tercera generación, para seguir evaluando otras posibles líneas internas de desarrollo.

4.1.2.2.2. Análisis del tercer grupo y cuarto grupo de la muestra que representan a la tercera generación de psicodramatistas. Psicodrama junguiano (segunda línea interna teórico/práctica de desarrollo). Psicodrama psicoanalítico (tercera línea interna teórico/práctica de desarrollo).

Se tomará el tercer y cuarto grupo que conforma la muestra de esta investigación que representa la tercera generación de desarrollo del psicodrama argentino. En cada caso será analizada su respectiva concepción de espacio para luego poder compararlas entre sí y a la vez con las concepciones de los otros dos grupos pertenecientes a la primera y segunda generación de psicodramatistas, y así poder definir, en función de las variaciones, posibles líneas internas de desarrollo en el psicodrama argentino.

Roberto Losso, uno de los miembros de este tercer grupo, si bien se ha referido a la influencia del psicodrama francés, ha destacado en la entrevista, la influencia en sus ideas del psicoanálisis de la mano de Pichon Rivière y de Martínez Bouquet con respecto al psicodrama.

... es decir que él no era psicodramatista, pero sí tenía un pensamiento dramático. Así que combiné un poco las ideas de Pichon, fue mi maestro, en psiquiatría y psicoanálisis también y las ideas de Carlos del psicodrama psicoanalítico (Losso, 2015)

... el que me pareció que estaba más cerca de mi modo de pensar era Martínez, entonces me acerqué a él y empecé a formarme con él. Además que él hacía un psicodrama psicoanalítico, que es la línea que yo tomé y seguí (Losso, 2015).

Y Comienza a definir el espacio:

... como una delimitación que hacemos, como una convención que delimita una zona (Losso, 2015).

Luego diferencia espacio psicológico de espacio dramático:

El espacio psicológico también sería como el espacio de eso que llamamos mente o sea que ocupa un espacio dentro del sujeto, pero también habría un espacio psicológico afuera, sería como el espacio del sujeto y sus vínculos, (...) (Ambos espacios se vinculan en) ...un movimiento de ida y vuelta, un feed back continuo, permanente. Un grupo interno, un grupo externo y esos dos grupos o esos dos espacios se van cada cual modificando al otro. El interno modifica al externo y el externo modifica al interno (Losso, 2015).

El espacio dramático es un artificio que creamos con la idea de llevar, quizás podría ser algo así, de llevar esos espacios internos al afuera también (...) Y eso que pasa afuera se convierte en una experiencia que continuamente hace cambiar el espacio interno, hay un feed back permanente, hay un ida y vuelta. Lo de afuera cambia lo de adentro y a veces lo de adentro lo de afuera (Losso, 2015).

Y cuando se refiere específicamente al escenario define espacio virtual:

... hay un escenario que no funciona como el escenario donde se dramatiza, el otro escenario que está detrás, donde se desarrolla otra escena. Y esa otra escena es una escena que solamente se va a construir con la contribución de las asociaciones de los miembros del grupo. Pero nunca se va a llegar a la escena (...) En un espacio virtual, en un espacio virtual (...) Queda virtual, queda en lo posible, en lo posible (...) nos acercamos, nos aproximamos, creamos hipótesis, creamos posibilidades, nunca cerramos un psicodrama o una terapia cualquiera, siempre decimos puede ser que... y esto queda abierto para futuras nuevas vueltas sobre eso, en el futuro (Losso, 2015).

Finalmente podría decirse que también refiere a la idea de espacio indirectamente cuando habla de la función terapéutica del escenario y refiere a la escena latente, la que Martínez Bouquet considera que se da en el espacio meso dimensional, lo latente, el inconsciente de Freud (Martínez Bouquet, 2006, p. 73).

... porque Carlos Martínez ha trabajado mucho el tema. Él no usa la palabra escenario... escena... la escena, que hay una escena que es la que desarrolla en el escenario que él llama escena manifiesta y otra escena que es una escena latente, que es una escena que se desarrolla en un escenario latente o sea en un escenario que no está allí, pero que está, que indirectamente se expresa en esa escena manifiesta. O sea en este sentido, podría ser útil esta idea de Martínez en ese sentido ¿no? Habría una escena latente, que no está en el escenario, que uno hace, sino que está detrás, está escondida y es la que hay que develar en realidad,

es la que nos interesa verdaderamente. No la escena que aparece allí (Losso, 2015).

El psicoanálisis opera en los confines de lo meso-dimensional y lo pauci-dimensional (Martínez Bouquet, 2006, p. 57).

Me he inclinado, desde los primeros años de mi actividad terapéutica, hacia la corriente que se originó en Francia. Mi práctica psicodramática estaba y está pues basada, por una parte en los enfoques de Moreno y por otra, en la teoría psicoanalítica.

Sin embargo, a mi ver, no se había dilucidado satisfactoriamente qué es la escena, y no existía una conceptualización adecuada acerca de la dramatización. De modo que comencé a trabajar en este sentido intentando alcanzar una mejor comprensión de lo que es la escena (Martínez Bouquet, 2006, p. 134).

Mi hallazgo no contradecía a la teoría psicoanalítica, al contrario, la confirmaba y la extendía, le proporcionaba un nuevo campo de aplicación. De acuerdo al Psicoanálisis, en el individuo existe el consciente y el inconsciente, y en las sesiones psicoanalíticas, el material manifiesto y el latente. Descubrí que esto ocurría también en las dramatizaciones, donde se presentaban dos estructuras dramáticas, dos materiales diferenciables. Por ello denominé <<Escena manifiesta>> a una, reservándole asimismo el término <<Dramatización>>, el cual había sido hasta ese momento de aplicación ambigua. Y a la otra la denominé <<Escena latente>> (Martínez Bouquet, 2006, p. 135).

Martínez Bouquet define la teoría de la escena a partir de una afirmación básica, donde considera que en toda dramatización subyace otra *estructura dramática*, a la cual la escena latente le transmite significados. Considera que comprender una escena manifiesta consiste en atisbar los significados de la escena latente, que nos llega a través de ella. La escena manifiesta es una expresión de la latente. La Teoría de la Escena considera a la dramatización un medio privilegiado para reconocer la escena latente, ya que la pone a nuestro alcance, la revela (Martínez Bouquet, 2006, p. 136).

En síntesis, con relación a la idea de espacio, es posible afirmar que, tanto en carácter de psicoanalista como de psicodramatista, en Losso se observa la influencia de Martínez Bouquet. Por lo tanto puede decirse que aparece una segunda línea interna teórico/práctica de desarrollo influenciada por Martínez Bouquet, el psicodrama psicoanalítico en su vertiente Junguiana.

Carlos Calvente, que ha desarrollado su propia línea terapéutica, a la que denominó *Psicoterapia psicodramática*, donde incorpora contenidos del psicodrama y del psicoanálisis, entiende que el espacio es un a priori que está habitado por personajes. Define al personaje como un estado intermedio entre el rol que plantea Moreno y la identificación de Freud.

Pero bueno, ese tipo de grupos duró un año y después de ese año Bustos empezó a viajar regularmente a Beacon. Hizo la formación y llevó, toda esa línea la llevó para la Plata. Y ahí nosotros hicimos la formación psicodramática con él. Que en la nomenclatura actual se llamaba como psicodrama moreniano, como paralelamente al psicodrama psicoanalítico que planteaban acá Pavlovsky, Martínez Bouquet, y todos los otros...mi línea sería...en este momento yo lo llamo psicoterapia psicodramática porque incorporo muchísimos contenidos de todo lo

que aprendí en Psicoanálisis con todo lo que después me fui formando en Psicodrama (Calvente, 2015).

Es una de las invariables, es uno de los apriori, todo sucede en un tiempo y en un espacio (...) espacio para mí está habitado por personajes, personajes que uno los puede invocar (Calvente, 2015).

... el personaje como un estado intermedio entre el rol que plantea Moreno y la identificación que plantea Freud, como un estadio intermedio. Ahí el espacio para mí está habitado por personajes, personajes que uno los puede invocar, los puede poner en evidencia y en una dramatización aparecen esos personajes, a veces encarnados y entonces tenemos la transferencia y otras veces como un elemento que el paciente o el protagonista no los ve pero entonces uno lo produce y ahí aparece el personaje (Calvente, 2015).

Originariamente, en la fase primitiva oral del individuo, no es posible diferenciar la carga de objeto de la identificación. Más tarde solo podemos suponer que las cargas de objeto parten del yo, el cual siente como necesidades las aspiraciones eróticas. El yo, débil aún al principio, recibe noticia de las cargas de objeto, y las aprueba o intenta rechazarlas por medio del proceso de la represión.

Cuando tal objeto sexual ha de ser abandonado, surge frecuentemente en su lugar aquella modificación del yo que hemos hallado en la melancolía y descrito como una reconstrucción del objeto en el yo. Ignoramos aún las circunstancias detalladas de esta sustitución. Es muy probable que el yo facilite o haga posible, por medio de esta introyección -que es una especie de regresión al mecanismo de la fase oral- el abandono de objeto. O quizá constituya esta identificación la condición precisa para que el ello abandone sus objetos. De todos modos, es éste un proceso muy frecuente en las primeras fases del desarrollo, y puede llevarnos a la concepción de que el carácter del yo es un residuo de las cargas de objeto abandonadas y contiene la historia de tales elecciones de objeto. (Freud, 1973, p. 2710- 2711).

El infante vive antes e inmediatamente después de su nacimiento en un universo indiferenciado que he denominado “matriz de identidad”. Esta matriz es existencial pero no experiencial. Puede ser considerada como un lugar en el cual en estadios graduales del self y sus ramas emergen los roles (Moreno, 1977a, p. III) [Traducción del texto original]).

A su vez, distingue el espacio psicológico del cotidiano.

Para mí el espacio psicológico es la realidad interna. (...) Hay dos espacios, uno que es el espacio de la cotidianidad que es el discurso que el paciente me trae y el otro es el espacio de la realidad interna que también está presente en él, pero que también está presente en mí y ese segundo espacio es el que yo privilegio cuando estoy en el trabajo terapéutico (Calvente, 2015).

Y caracteriza el espacio escénico como similar al espacio transicional de Winnicott.

Entonces ya ese otro espacio es el espacio escénico. Cuando ya le pido que nos pongamos de pié, el hecho de ponernos de pié ya incorpora otro espacio. Es muy, muy importante, por eso que se hace toda esta broma de que decimos “bueno

vamos a caminar” y toda sesión de Psicodrama finalmente comienza por ahí. Pero es importante, el solo hecho de pararte te coloca de otra manera en el espacio. Es aquello de carpe diem ¿te acordás la película? que el profesor...era...es una película inglesa de hace unos cuantos años (...) Carpe diem, carpe diem significa vivamos hoy.

La función que para Winnicott tiene el espacio transicional es muy similar a la que tiene el escenario para nosotros. Es un lugar donde se pasa de un mundo a otro, por eso te hablaba de sagrado, en donde posibilita la construcción, la construcción ya sea de una propuesta, de un proyecto, de un sentimiento, lo facilita (...) El espacio transicional nunca hay que preguntarse, hay que aceptarlo. Él dice que es una paradoja que hay que aceptar, no es ni esto ni aquello, es un espacio transicional. El escenario durante la dramatización tampoco hay que cuestionarlo, ese espacio que se genera durante la dramatización es un lugar donde algo se va a construir, donde algo vamos a encontrar y algo se va a modificar, algo se va a cambiar (Calvente, 2015).

Finalmente define el espacio dramático.

Para mí el espacio dramático es el equivalente del contexto dramático (Calvente, 2015).

Se observa en las definiciones de Calvente la influencia de Moreno cuando refiere al espacio escénico como al espacio de la vida misma, y aparece la influencia de Rojas cuando refiere al espacio dramático como contexto. Si bien relaciona el espacio del escenario con el espacio transicional, no es que lo define como tal sino que los entiende parecidos en la definición en sí, además si bien incorpora elementos del psicoanálisis, se diferencia de Pavlovsky, Moccio y Bouquet, en cuanto a los aportes psicoanalíticos que pudiera hacerle al psicodrama o viceversa. En síntesis se puede plantear que Calvente formaría parte de la línea interna teórico/práctica de desarrollo moreniana introducida por Rojas Bermúdez, enriquecida por sus aportes dando lugar a su propia línea terapéutica.

Bernardo Kononovich tomó contacto con el psicodrama a través de Eduardo Pavlovsky.

... yo diría que me vinculé, mis vinculaciones a través de Tato Pavlovsky. En 1969 hubo un congreso internacional en Buenos Aires de Psicodrama en el cual estuvo Moreno (...) Recuerdo que estaba en un taller con Pavlovsky sobre adolescencia, psicodrama en la adolescencia, me impactó mucho, me gustó mucho, y después me acerqué a él para decirle que me interesaba aprender con él y después de un tiempo me llamó y me dijo que había un grupo que empezaba, que era un grupo de psicólogos, médicos y psicólogos. (...) Grupo de formación. Estaba recién recibido y el grupo terminó, cuando terminó el grupo al año, año y medio que duraron, me preguntó si quería trabajar con él, ser co-terapeuta de los grupos con él (...) Y trabajé con él, no me acuerdo, en dos o tres grupos durante aproximadamente tres años en el cual fui co-terapeuta y yo ahí siento que me formé, aprendí, fue mi primer contacto con la clínica (...) y bueno, fue mi maestro, digamos.

Se define como psicodramatista a la vez que psicoanalista, terapeuta grupal y analista institucional.

... yo podría decir de mí, que era psicodramatista pero que al mismo tiempo era psicoanalista y terapeuta grupal y análisis institucional (...) Yo nunca me pude definir solamente como psicodramatista porque yo hacía psicodrama trabajando con los grupos, a veces en la terapia individual también utilizaba técnicas de psicodrama, cuando trabajaba con parejas, también. Pero, mi orientación, mi manera de ver, mi manera de entender la psicopatología, era básicamente psicoanalítica. Era, más bien siguiendo los autores teóricos de lo grupal entre la línea psicoanalítica.

Hace una diferencia entre el psicodrama moreniano y el psicoanalítico:

...en mi libro Psicodrama comunitario con psicóticos, cuando marco las diferencias entre el psicodrama analítico y psicodrama moreniano, que esa fue la gran división que hubo en principio. Al principio había psicodrama y era Moreno y punto, después cuando comenzaron Pavlovsky, Martínez, Moccio, especialmente ellos tres a trabajar, les interesó el psicodrama y comenzaron a leer algunos franceses, que también los había, psicoanalistas, que les había interesado el psicodrama, comenzaron a desarrollar acá lo que se llamó el Psicodrama analítico.

Plantea que aquellos que adscriben al Psicodrama analítico tienden a considerarse analistas o psicoterapeutas de orientación psicoanalítica que instrumentan un conjunto de técnicas tomadas del psicodrama a los fines de enriquecer la exploración de lo inconsciente y acceder a través de las mismas a todas aquellas situaciones fuera del estándar psicoanalítico. No hubo, o por lo menos desconoce desarrollos importantes de psicodramatistas analíticos en el terreno propiamente de la teoría moreniana. Si alguna excepción cabe, considera que habría que hacerla en lo que respecta al núcleo de la teoría de la creatividad y la espontaneidad, aunque su tratamiento teórico termina en general más cerca de Winnicott que de Moreno. El psicodrama analítico tomó del psicodrama el caudal técnico y algunas premisas teórico-técnicas. Los núcleos teóricos de Moreno fueron en general objeto de lectura superficial cuando no directamente ignorados (Kononovich, 1994, pp. 105-106)

Y define lo que considera que le da especificidad al psicodrama analítico:

- En *primer lugar*, una comprensión de la psicopatología y la terapéutica basada en la teoría de Freud, incluyendo todos los aportes con que ella engrosó a lo largo de este siglo.
- En *segundo lugar*, una comprensión sobre la dinámica de los grupos, basada en los distintos aportes de autores psicoanalíticos como Slavson, Anzieu, Foulkes, Bion, Ezriel, Pichon Rivière, etc.
- En *tercer lugar*, un abordaje terapéutico que tiene su eje en la dramatización, en la escena dramática.

La terapia grupal verbal-interpretativa, que introdujo al grupo dentro de la sesión, ha constituido el primer cuerpo diferente al psicoanálisis tal como lo concibió Freud. El psicodrama analítico agrega una segunda instancia diferencial, la inclusión de la dramatización al grupo, con todas sus concomitancias: la acción y el cuerpo. Este es su sello distintivo y original. Lo es doblemente: por un lado, respecto de la terapia individual y grupal psicoanalítica; por el otro, respecto del psicodrama moreniano, aunque este último también utilice la escena dramática como eje de la terapia (Kononovich, 1981, pp. 35-36).

A partir de este modo de entender el psicodrama, refiere al espacio como:

El espacio físico es el que te permite realizar algo en un espacio que no es físico (...) Entonces, el espacio físico es como la infraestructura, lo básico, pero sobre ese espacio físico se desarrollan y el psicodrama lo hace, obviamente, espacios virtuales, espacio de juego, espacio como en el teatro... (Kononovich, 2015).

El espacio siempre es un espacio virtual, es un espacio simbólico si vos querés, o sea, el espacio físico es el que te permite realizar algo en un espacio que no es físico, sino que es un espacio simbólico.

Se supone que ambos espacios, tanto el moreniano en el último escenario como el psicoanalítico que es el piso del consultorio, ahí se desarrolla digamos la... ahí se da lo simbólico, se da lo virtual, se da el juego, se da... en ambos, digamos (Kononovich, 2015).

Kononovich aclara en la entrevista que cuando se refiere al espacio de juego lo hace desde la perspectiva de Winnicott y hace hincapié en diferenciar el escenario del espacio psicodramático. El escenario es el espacio físico que permite que sobre él se desarrolle un espacio virtual donde se propone imaginar y jugar y hacer escenas que obviamente son simbólicas, que no son reales.

En síntesis, Bernardo Kononovich entiende el espacio tal como lo ha entendido su maestro Eduardo Pavlovsky a partir de la influencia del psicodrama francés de Anzieu, quien trajo al psicodrama la idea de espacio transicional de Winnicott.

El escenario es un espacio físico donde surge un espacio simbólico, el espacio de juego, el espacio de la dramatización.

El lugar en donde uno se encuentra constituye todo él un espacio dramático; es posible moverse por cualquier parte, lo que constituye a dar al sujeto no una impresión de poder sino de libertad. Naturalmente, no hay máscaras, ni disfraces, ni decorados, ni proyectores, ni ninguno de los artificios de la puesta en escena. Una o dos mesas y algunas sillas son suficientes para crear un espacio despojado, como el que prefiere la moderna dirección escénica. Este espacio debe ser lo suficientemente grande como para estimular la libertad de moverse (Anzieu, 1982, pp. 90-91).

Desde el psicodrama psicoanalítico, el escenario era un espacio para que se pudiera desarrollar una dramatización cuando uno veía que de acuerdo a lo que el paciente hablaba, lo verbal, no alcanzaba o no daba elementos como para poder entender psicoanalíticamente lo que sucedía y por supuesto no permitía eso dar una interpretación psicoanalítica. Entonces, ahí se utilizaba la dramatización. El escenario era un espacio para poder hacer la dramatización y punto (Kononovich, 2015).

Yo creo que el espacio dramático es el espacio en el cual se lleva a cabo el juego clínico de la dramatización (Kononovich, 2015).

Es por esto que a partir del análisis de Kononovich puede decirse que aparece una tercera línea interna teórico/práctica de desarrollo, el psicodrama psicoanalítico, que tomó en cuenta los conceptos de Winnicott a través de Didier Anzieu y que surge en

Argentina con Pavlovsky, Moccio y Martínez Bouquet, en el caso de este último en sus comienzos.

Nélida Sakalik (Abril 2013, pp. 23-24) cuenta que cuando comienza su formación, lo que predominaba como psicoterapia oficial era el psicoanálisis, de modo que el psicodrama funcionó por largo tiempo como modelo marginal.

Por ello, quienes decidieron hacer ambas formaciones de algún modo eran vistos como advenedizos en cada institución, e incluso se daban momentos de cierto fanatismo porque cada institución y sus integrantes se sentían dueños de la verdad en psicoterapia.

El psicodrama representa la posibilidad del encuentro con el paciente en el aquí y ahora, más allá de su pasado, de la transferencia y contratransferencia. Se trata de un compromiso emocional sentido y no ficticio del terapeuta psicodramático (...) El psicodrama es básicamente una investigación vincular y este es el punto inicial de integración con el psicoanálisis cuyo pilar de teoría y metodología es lo vincular (...) La concepción del psicodrama analítico de la escuela argentina va más allá de la polémica psicodrama-psicoanálisis. La creatividad desde Moreno hasta nosotros ha sido un instrumento dramático específico (Sakalik, Abril 2013, p. 24).

Cuando refiere en la entrevista a su formación cuenta:

... empecé a hacer la formación con Rojas Bermúdez, que era un grupo, era Rojas Bermúdez, Moccio, Martínez Bouquet, Tato Pavlovsky, ellos hacían la formación en psicodrama (...) entrenaban y además yo trabajaba en Investigaciones Médicas, que es un instituto, yo hacía grupo como coordinadora y entonces Tato Pavlovsky me supervisaba y Martínez Bouquet también un tiempo... (Sakalik, 2015)

Y cuando refiere a sus marcos teóricos dice:

Y mis referentes teóricos, yo terminé la Asociación Psicoanalítica, es decir que siempre me volqué a hacer un psicodrama que tuviera que ver con el psicoanálisis. Estudié a Moreno y hay cosas de Moreno que me resultan muy interesantes, también los franceses, Didier Anzieu... (Sakalik, 2015).

Yo me inscribo en...no soy moreniana, sería así. Porque soy bastante ecléctica en el sentido de estudiar a muchos autores. Por ejemplo rescato mucho a Winnicott, a Freud lo tengo en cuenta, no me gusta Melanie Klein, no me gusta Lacan, algunas cosas son útiles de ellos, la línea pichoniana, también hice la escuela de Pichon que me gustó mucho (Sakalik, 2015).

Cuando refiere a la idea de espacio cuenta:

...Mi casa es mi espacio donde yo me siento bien conmigo y hay otros espacios donde por ahí me vinculo con otras personas, una confitería, son otros espacios... (Sakalik, 2015).

Yo necesito un espacio para trabajar (...) un espacio físico, sí, sí, necesito un espacio físico necesito que los integrantes del grupo interactúen (...) siempre para mí es el círculo (Sakalik, 2015).

Bueno, mirá, yo describo los elementos del psicodrama y entre ellos además del público hay un espacio en el medio que se llama escenario y es donde vamos a trabajar con el material que se recoge a través de la búsqueda ¿no? del caldeamiento. Digamos que el escenario para mí siempre ha sido un círculo. Digamos que todas las teorías por ejemplo teatrales y todo eso, yo no las he practicado. Yo trabajo en un espacio circular, para mí... (Sakalik, 2015)

Con el psicodrama emprendí un viaje a mi interior a través del cual conocí mundos desconocidos: pude despertar aquello que estaba dormido y encontrarme con espacios y territorios que parecían ocultos como el más preciado tesoro y poder darles utilidad (Sakalik, abril 2013, p. 25).

Define el espacio psicológico:

El espacio psicológico es como una cosa interna, pasa especialmente por uno mismo, por la capacidad de uno para pensar, reflexionar. Creo que hay un espacio consciente y hay un espacio inconsciente. Y bueno, uno se aviva lo más que puede del inconsciente a través de los sueños, de los chistes... (Sakalik, 2015).

Y lo diferencia del dramático:

... el espacio dramático también es un espacio importantísimo porque... algo parecido a lo de los sueños (Sakalik, 2015).

Y aclara en la entrevista que el espacio dramático nos brinda una visión más clara del inconsciente y nos permite también observar aquellas cosas obvias del consciente que no vimos. Es donde se explora el espacio psicológico a la vez que lo amplía.

Con respecto a las funciones del escenario:

Yo creo que el escenario cumple esa función, es un espacio transicional donde la gente a la manera del bebé que agarra la frazadita la gente siente que es un lugar seguro donde despacharse, es decir que tiene bastante que ver con Winnicott ese espacio transicional Sakalik, 2015).

En síntesis, a pesar de que ella se define como psicodramatista psicoanalítica, se hace muy difícil poder ubicarla dentro de una corriente interna de desarrollo dado su eclecticismo. Sin embargo, cuando definió al espacio lo hizo cómo vincular y destacó la necesidad de trabajar en un espacio circular, y dado que el psicodrama es un método terapéutico que considera al hombre un ser creativo y vincular (Zuretti, 1995, p.21) y el valor que le da Rojas Bermúdez a la circularidad cuando se refiere a la idea de espacio...

...Esta integración del centro con el círculo se ve facilitada por la forma radiada configurada por el enfoque de la atención de cada uno de los miembros del auditorio de la dramatización. Esta particular disposición condiciona y facilita la identificación del grupo con lo dramatizado, al punto de resonar intensamente con ellos, y en muchos casos, quedar aún más comprometidos afectivamente que el protagonista. Con este fenómeno de resonancia e identificación, el círculo se funde con el centro y la experiencia deja de ser individual para convertirse en colectiva. Los <<podere<>> han llegado a todos, y todos se sienten protagonistas

de una experiencia vivida en común que los une y los da identidad. Es el *relegare*, el momento de la máxima unión y coparticipación (Rojas Bermúdez, 1997, p. 28).

Para este análisis se considera entonces a Sakalik dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo que encabezó Rojas Bermúdez, el psicodrama moreniano.

Elena Bogliano (2016), discípula de Rojas Bermúdez, define en la entrevista al espacio como “*el lugar donde estamos, donde vivimos, donde transcurrimos*”, y desarrolla la idea del escenario como el lugar de lo posible y lo define como un instrumento o herramienta que posibilita la discriminación y la diferenciación entre fantasía y realidad. También considera que es importante delimitar el espacio del escenario y destaca la importancia de la circularidad.

El escenario es un lugar de lo posible, donde todo es posible, donde la fantasía es posible, donde podés, realmente, poner todo tu mundo interior, reverlo, recogerlo, arreglarlo, modificarlo (...) El escenario, te vuelvo a decir, es un lugar donde todo se puede, es un lugar con permiso (...) No es lo mismo hacer una dramatización, una escena dramática, en un lugar que no está definido, que no tiene características...(Bogliano, 2016).

... es una buena herramienta, buen instrumento es el escenario, te permite un montón de cosas de discriminar. Cuando estamos con la alfombra, la persona se sale rápidamente, le marcás “mirá, el límite es este”, todo lo que quieras, pero acá es más que obvio, acá una persona no se puede salir... bueno, a veces, cuando trabajo en grupo, con grupos grandes, les digo, ahora el escenario lo corremos y es todo, todo es escenario, lo dejo bien claro ¿eh?, todo es escenario. Tengo mucho cuidado con el tema del escenario yo, y de marcar lo que es fantasía y lo que es realidad (Bogliano, 2016).

Destaca la importancia de delimitar el espacio del escenario.

Cuando por ejemplo voy a hacer talleres o psicodrama público o lo que sea en un lugar donde no hay una tarima, lo delimito con una cinta, y entonces explico, “en este lugar van a ocurrir cosas...”, y además ponemos la silla, las sillas están marcando que en este momento no está ocurriendo nada en el escenario, que todo es real. Si yo abro las sillas estoy abriendo otra dimensión diferente (Bogliano, 2016).

... pero, el año pasado hicimos las Jornadas en un teatro, y el escenario está altísimo, enorme. No, corrimos las sillas, las pusimos en círculo, y armamos un escenario circular, ese sí lo hicimos circular (Bogliano, 2016).

Se diferencia de los psicodramatistas psicoanalíticos con respecto al uso específico del escenario.

... la mayoría hacen Psicodrama psicoanalítico o con orientación psicoanalítica y no sé qué sentido tendría entonces el escenario (Bogliano, 2016).

Al concepto de espacio y de escenario que ella trae de su formación con Rojas Bermúdez le agrega un nuevo espacio posible, la pantalla del ordenador. Bogliano hace psicodrama por Skype y utiliza Ipad en su consultorio cuando no cuenta con yo auxiliares.

Trabajo también con Skype con Psicodrama. Obviamente que no tengo escenario... Tanto el espacio de la pantalla así como el de la foto devuelven otro contenido, posibilitan ingresar a otros estamentos, otros estamentos mucho más profundos (Bogliano, 2016).

Cuando no tengo yo auxiliar, cuando no tengo yo auxiliar, utilizo el Ipad (Bogliano, 2016).

Y ahí tenés otro, otro espacio posible ¿no?, el de esa pantalla, la pantalla devuelve mucho. Además como te digo, la foto te permite ver cosas que los ojos no ven (Bogliano, 2016).

En síntesis, dada su concepción de espacio y el modo en que concibe el escenario psicodramático en tanto espacio en este análisis se ubica a Bogliano dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo que se inició con Rojas Bermúdez, el psicodrama moreniano.

Para entender de dónde surge la concepción de espacio de Liliana Pomodoro, hay que recordar que se formó en sus comienzos en la Escuela Argentina de Psicodrama junto a Rojas Bermúdez y Quintana. Luego su aprendizaje fue enriquecido con los aportes de Menegazzo, Fidel Moccio, Frydlewsky y Kesselman. Son sus referentes teóricos Moreno y Moccio.

¿Mis referentes teóricos?, un detalle... Básicamente Moreno, obviamente. Si miro acá, y, yo hice muchos años de formación con Moccio también. Y teóricamente, yo todo lo que tomo de la teoría de la creatividad y de ahí miro cosas del Psicodrama desde la mirada más de Moccio que es unirlo con otras terapias expresivas, es con Moccio (Pomodoro, 2016).

Define al espacio.

Yo creo que todo sucede en un tiempo-espacio, en el cruce de las dos coordenadas, y el espacio, para mí, es precisamente lo que contextúa, lo que da límite, posibilidad de límites (...) Hay climas emocionales, hay grados de proximidad que marcan el tipo de espacio en el que estás (Pomodoro, 2016).

Tomando en cuenta lo que decía Fidel Moccio:

... decía que todo desarrollo de cualquier juego de creatividad, o de cualquier arte, que sea contextuado en un espacio en el que se trabaje como el escenario dramático, es Psicodrama (...) El escenario, no era sólo un espacio de libertad. El decía que era libertad y esa creatividad era posible porque estábamos en el escenario, que era un espacio protegido decía, protegido por la consigna de psicodrama... (Pomodoro, 2016).

... decía que Todo lo creativo venía en el espacio del como si, después pasaba a ser un sí, cuando era la obra de arte (Pomodoro, 2016).

La trama a dramatizar se ubica en un tiempo y un espacio. Nuestro escenario es el lugar que convencionalmente utilizamos para este fin, y que en general resulta ser el círculo que rodean pacientes y terapeutas (...) “Se recrea en el drama, en el

espacio dramático, escena reservada para lo lúdico imaginario; ese mundo que sólo los sueños y las artes lo reconocen: allí trabajamos, allí es donde tal vez los conceptos teóricos de Moreno sobre creatividad, espontaneidad, podrían relacionarse con las ideas de zona libre de conflictos” (...) La posibilidad de objetivar en la representación las imágenes arcaicas o de espacializar el rollo de la familia interna hace posible que los peligrosos objetos internos o vínculos primarios aparezcan durante la representación, y esto permite al paciente recrear y transformar el argumento familiar a través de lo imaginario dramático. Las técnicas dramáticas tienen la virtud de favorecer la producción de la posición imaginaria, la que es instrumentada a los fines de la terapia (...) Creemos, y le damos a esto mucha importancia, que el retomar la facultad de jugar y dramatizar abre para el paciente un espacio lúdico imaginario, un espacio elaborativo (Moccio & Martínez Marrodán, 1976, pp. 13-15).

...él (Moccio) hablaba mucho del espacio como un espacio donde todo lo creativo, lo espontáneo, lo mismo que Moreno promulgaba él lo sostenía, y él decía que si al grupo él le hacía todo un trabajo de caldeamiento y a partir del caldeamiento emergía una escena, la escena era esa y ese era el psicodrama. Pero si el grupo a partir de ahí construía una canción, la escena era la canción, y si el grupo a partir de ahí escribía una novela, la escena era la novela (...) El hablaba del escenario, no era sólo un espacio de libertad. El decía que esa libertad y esa creatividad era posible porque estábamos en el escenario, que era un espacio protegido decía, protegido por la consigna de psicodrama decía él, o por la consigna que es todo vale sin dañar, todo vale sin llegar a situaciones extremas (Pomodoro, 2016).

Sin embargo, ella se identifica con las descripciones de Moreno y de Zerka.

Yo hablo de espacio internalizado (...) me parece que responde más a las descripciones que hace Moreno o que hacía Zerka de la importancia del espacio como un lugar que me remite emocionalmente al mismo lugar en el que sucedió, que traiga, de verdad, la escena al protagonista vivencialmente y no como un relato intelectual que se actúa (...) Es la versión subjetiva de Pichon diría yo. Cuando Pichon habla de versión subjetiva de lo que sucede en la vida, que él dice que todo sucede en dos canchas, la cancha de lo manifiesto y la cancha de lo latente, bueno, a mí me parece que el espacio que el protagonista construye es el espacio internalizado, es su versión personal, que tiene las dimensiones de su versión personal (Pomodoro, 2016).

En el espacio dramático el paciente o el protagonista, quien sea, tiene la posibilidad de volver a poner en el espacio del escenario esa escena internalizada con su espacio que la contiene, porque todo sucede en un famoso aquí y ahora, y si no hay espacio no hay aquí (Pomodoro, 2016).

Entiende que sin espacio no hay psicodrama.

Si, el espacio en Psicodrama para mí es fundamental, quiero decir, no me parece que sin un espacio, a ver, una palabra que pueda ser afortunada para decir esto, que si el espacio no aparece, y no estamos en el espacio en que el protagonista está, no me parece que pueda haber Psicodrama (Pomodoro, 2016).

Considera que el grupo estructura su propio espacio y lo transforma en escenario.

Es un espacio al que, yo diría, van como las ovejas al agua, vos ya sabés que cuando van para ahí... (Pomodoro, 2016).

En síntesis, con relación al tema de espacio, Liliana Pomodoro toma las ideas de Moreno y de Zerka, ideas que le fueron inculcadas por sus primeros maestros en la Escuela Argentina de Psicodrama y enriquecidas por los conceptos de Fidel Moccio. Por lo tanto, para este análisis, Liliana Pomodoro es ubicada dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo que encabezó Rojas Bermúdez, el psicodrama moreniano

Para comenzar a evaluar la concepción de espacio de Mario Buchbinder se comenzará por retomar algunos conceptos. Fidel Moccio junto a Hersilia Martinez Marrodán consideran que las técnicas que comunican están “incluidas dentro del marco más amplio de la dinámica grupal, proceso que leemos desde la visión psicoanalítica” (Moccio & Martínez Marrodán, 1976, p.7). A su vez, creen y le dan mucha importancia, a la posibilidad de retomar la facultad de jugar y dramatizar ya que “abre para el paciente un espacio lúdico imaginario, un espacio elaborativo” (Moccio & Martínez Marrodán, 1976, p.15).

La dramatización y el teatro espontáneo, no la representación de “conservas” (como Moreno definía las tramas escritas) son formas de juego, posibilidades de encuentro con lo que no está a la vista. Nos planteamos si la psicoterapia no pasa también por esta zona de experiencia, donde el paciente retoma su potencial creativo donde lo había dejado muchos años atrás. El juego sería esa capacidad plástica de transformarse en distintos personajes que tanto nos cuesta reaprender como adultos (Moccio & Martínez Marrodán, 1976, p.19).

Para Buchbinder hay un espacio real y otro espacio imaginario. El psicodrama se da en ambos espacios.

El espacio real es, bueno, dónde colocás el escenario (...) Y el espacio imaginario, son las construcciones que se van haciendo con relación a ese espacio real (Buchbinder, 2016).

Existe la espacialidad del teatro y el psicodrama que se diferencia de la espacialidad de lo carnavalesco.

Hay una espacialidad del teatro y del Psicodrama y una espacialidad de lo carnavalesco. La espacialidad del teatro y del Psicodrama tienen una estructura muy particular, y tienen una temporalidad muy particular y de alta definición (Buchbinder, 2016).

Al comenzar la sesión de un grupo terapéutico, los integrantes del mismo se ubican en un círculo cuya parte interior está vacía. Indico primero la percepción de ese espacio vacío, le doy un tiempo a ello y luego propongo un trabajo corporal y de relación con el espacio, luego sugiero un ejercicio en el cual cada uno de los integrantes en forma simultánea imagina un personaje que está en el interior del círculo, luego dialogan, primero sin y luego con palabras, luego intercambian roles con ese personaje imaginario, van y vuelven desde la periferia hasta el centro (...) El escenario vacío, como la página en blanco o el silencio, generó condiciones para la creación y recreación (...) Defino con este nombre, la escena ontológica, una escena que es poblada por personaje/s en relación al vacío. Peter

Brook, director y pensador del teatro, define el escenario vacío como lugar de creación y de despojamiento (...) Se parte del presupuesto que la subjetividad es múltiple y que al habilitar en el “espacio vacío” la presencia de esos otros personajes, conocidos-desconocidos, brinda posibilidad de espacialización de esos aspectos internos externos. Dada las intensidades jugadas y los momentos de desconocimiento es imprescindible para su elaboración incluir espacios de reconstrucción de lo realizado (Buchbinder, Abril 2013, pp. 20-21)

Según relata Osorio (2011, pp. 1-5), Peter Brook es uno de los personajes más importantes del teatro en la segunda mitad del siglo XX. Es autor y director británico, extendió los límites del teatro más allá de los dramaturgos y las obras. Para el autor, la ausencia de elementos decorativos superfluos al interior del edificio teatral contribuye a que desde la puerta de entrada el espectador se concentre en lo que verdaderamente le interesa: el espectáculo y la propuesta estética e ideológica que en él va a desarrollarse. Peter Brook escribió *El Espacio Vacío* a los 43 años de edad, en 1968, y las ideas sobre la naturaleza del teatro que ahí vierte resultan, aún hoy día, interesantes e inspiradoras.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (Peter Brook como se citó en Osorio, 2011, p. 7)

Precisamente, el concepto de *espacio* es más utilizado, en el vocabulario del maestro, que el término *escenario*. De hecho, ha sido tal la influencia de este concepto, que el lugar donde se lleva a cabo una representación teatral ya no está ligado con la idea de proscenio, butacas y telón. La evolución natural del teatro ha hecho que justamente cualquier lugar pueda ser intervenido como un espacio para hacer teatro.

Buchbinder explica en la entrevista que “*el espacio de lo carnavalesco, tiene mucho más que ver con lo caótico*”. A diferencia de la espacialidad del teatro y del psicodrama que tienen una estructura y una temporalidad muy particular y de alta definición, tienen que ver más con la duplicidad inherente de lo apolíneo y lo dionisiaco. Trabajar la escena tiene que ver con el entrecruzamiento de estas dos formas, del teatro y del Psicodrama y por otro lado de lo carnavalesco, se trabaja la estructuración y al mismo tiempo la desestructuración, el espacio estructurado y por otro lado la fragmentación del espacio. Eso tiene mucho que ver con los desarrollos del arte, por ejemplo de la pintura, el comienzo del impresionismo, el tema del formalismo, la pintura no figurativa, el cubismo.

Según plantea Filgueira Bouza (1997, p.10)

El Carnaval representa un punto de confluencia entre el Espectáculo y el Psicodrama: no es propiamente un espectáculo, en tanto se respeta el principio de participación colectiva, pues en él no hay lugar para la mirada, sólo para el acto; tampoco es propiamente un psicodrama, en tanto que su escena no puede definirse como una dramatización (escena simbólica), sino como una actuación (escena real), aunque ésta sea legítima por estar prescrita y contextualizada. Pero sin duda guarda relación con el espectáculo, pues contiene elementos escénicos, y con el psicodrama, porque su escenificación es terapéutica, tal y como defendemos a continuación (Filgueira Bouza 1997, p.10).

La autora considera que desde una perspectiva psicodramática, el carnaval está más cerca del sociodrama ya que posee una función terapéutica, el tema escenificado es un síndrome colectivo y en la escenificación intervienen todos los asistentes.

Y en este espacio surge la poética:

Hay un lugar de la palabra poética como lugar de generación de la palabra y el tema del escenario. Entonces el escenario es un lugar de creación, un lugar donde se produce el acto de verdad como acto (Buchbinder, 2016).

Heidegger, uno de los primeros libros que él saca es "Ser y Tiempo", y entonces habla de la problemática del tiempo como una problemática central en la relación del ser, que también ahí lo relaciona con la problemática de la muerte. Luego de "Ser y Tiempo", años después, hace un giro, y empieza a darle más importancia al tema del espacio. Entonces cuando él define la palabra poética habla de un "claro en el bosque". Entonces dice "la palabra poética se genera en un claro en el bosque". Es toda la teoría que después algunos han trabajado que se llama de la lichtung, que es el tema de la iluminación, el tema de la relación entre la claridad y la oscuridad... que por un lado significa claridad, por otro lado tiene que ver con el claro en el bosque, que tiene que ver con la oscuridad también (Buchbinder, 2016).

... el trascender, la comprensión-de-ser, el proyecto, están por lo pronto "en el olvido". El hombre, pues, habrá de afanarse por rescatarlos de ese olvido, *si es que quiere rescatar su propio ser, lo que él en sí mismo es*. Por lo tanto, de lo que se trata, según Heidegger, es de esforzarse por pensar esta verdad originaria que el hombre es en tanto trascender, la iluminación (*Lichtung*) del ser. (Carpio, 1988, p. 426)

Es un término muy complejo ¿no?, tiene una especie de polisemia, o etimológicamente, quienes han trabajado sobre eso han revisado eso. Entonces yo, lo que digo, hay un lugar de la palabra poética como lugar de generación de la palabra y el tema del escenario. Entonces el escenario es un lugar de creación, un lugar donde se produce el acto de verdad como acto (...) de la dramatización, y que tiene que ver con ese claro en el bosque (Buchbinder 2016).

La poética abre posibles recorridos. Puntuaré, en particular, articulaciones que marcan puntos conscientes o inconscientes de detención en la práctica psicoterapéutica, la de coordinación grupal, y la práctica cultural en general. La relación de la palabra con lo indecible, la representación, el cuerpo, la poesía, lo dramático, la catarsis, escenas, personajes, texto, estructuración y desestructuración, lo apolíneo y lo dionisiaco, el discurso unívoco y la multivocidad, resultan problemáticas imprescindibles para la práctica psicoterapéutica (Buchbinder, 1993, p. 22).

Buchbinder (1993, pp. 129- 130) plantea que las dramatizaciones pueden tomar literalmente la problemática del paciente e investigar su realidad actual, pasada o futura. O, por el contrario, pueden tomar determinadas situaciones ficcionales, alejarse, distanciarse de la realidad y permitir el juego con ese distanciamiento. Denomina dramatizaciones realistas a las primeras y ficcionales a las segundas. Las realistas permiten investigar directamente la conflictiva planteada por el paciente, mientras que

las ficcionales permiten disminuir resistencias en un juego aparentemente sin relación. Luego, es importante que el terapeuta posibilite un diálogo entre ambas.

Hay dramatizaciones que confirman la identidad del paciente, su átomo social, su historia, la versión que de ésta tiene. Otras dramatizaciones cuestionan esta versión e incluyen personajes, textos, escenarios, emociones que aparentemente no tienen nada que ver con el paciente. Las primeras son dramatizaciones estructurantes, las segundas desestructurantes. Las primeras son imprescindibles en momentos de disolución y debilitamiento de la identidad. Las segundas, cuando ésta está exageradamente congelada. Es ampliamente terapéutico el pasaje pendular entre las dramatizaciones estructurantes y desestructurantes. (Buchbinder, 1993, P. 130)

Cuando refiere al espacio psicológico plantea:

Bueno, yo no hablo de espacio psicológico. Claro, podríamos pensar desde Freud, que Freud hablaba de una espacialidad, que luego se llamó una tópica, la espacialidad de la estructura psíquica. El hablo de un espacio de lo consciente, de lo inconsciente, de lo preconscious. Después, en la segunda tópica hablé del ello, del yo y del superyó... (Buchbinder 2016).

Yo no hablo de espacio psicológico (...) a mí, lo que se me ocurre con el espacio psicológico, sería como el espacio del alma, y el espacio del alma especialmente tiene que ver con el cuerpo. Entonces ahí hay un entrecruzamiento entre cuerpo y alma, como si el cuerpo tuviera que ver con la figuración del alma, y entonces, la figuración del alma que tiene que ver con el cuerpo, tiene que ver con esto que hablaba Descartes sobre la res extensa ¿no?, entonces como que el alma tiene una res cogitans que es la del pensar, y una res extensa que tiene que ver con el cuerpo y la espacialidad (...) Lo psicológico tiene que ver con eso, cualquier cosa que se representa, es la espacialidad del mundo interno de un sujeto, son las almas y son los fantasmas que están en juego en el escenario. Por eso el tema del trabajo con la máscara tiene mucho que ver con todo el tema de la espacialidad, son objetos ya contruidos, son representaciones de la... son las figuraciones del fantasma (Buchbinder, 2016).

En la entrevista (2016), Buchbinder describe a la “máscara en sí” como “un objeto espacial”, como “un objeto escenográfico” que “tiene su autonomía propia”. Con la máscara surge como un concepto fundamental qué es lo que se cubre y al mismo tiempo descubre, y ahí surge el tema del espacio. O sea, cuando uno se coloca una máscara, te cubris con esa máscara, y al mismo tiempo, al quedar cubierto, aparece un descubrimiento, aparecen aspectos del ser que no aparecían si no es con la máscara, se abre un nuevo espacio, un espacio vacío que:

... tiene como una especie de función mágica, en el sentido de que abre, cubre y descubre (...) Por eso la espacialidad es compleja, no es que hay un espacio físico y ahí van a ocurrir determinadas acciones que luego se corren de ahí... no, tiene su propia autonomía el espacio (Buchbinder, 2016).

La máscara podría entenderse como un objeto transicional, como un objeto cultural. La transición a la que se refiere el nombre del objeto está dada entre el mundo interno y el mundo externo. La particularidad de la máscara como objeto transicional está dada por las dos caras de ésta: la externa y la interna, anverso y

reverso. Una solidaria de la otra. La máscara pone en evidencia esta unidad, lo que oculta, la cara interna es la que al final queda mostrada. La máscara, un elemento para mostrar, para salir hacia afuera, hacia lo externo, es un elemento para salir, paradójicamente también hacia lo interno. Esto forma parte de la fascinación del juego con la máscara, juego en un espacio potencial de unión entre lo interno singular y lo “universal” (Buchbinder, 1993, p. 173).

Buchbinder (2016) define el espacio dramático como “el espacio donde ocurren las dramatizaciones”.

Si bien considera los principios básicos de construcción que plantea Moreno, lo hace con otra perspectiva:

Bueno, no, no puedo decir que haya una correlación directa, pero, yo creo que Moreno hablaba del eje axial ¿no?, del eje vertical, y eso lo trabajás mucho, pero no te puedo decir que el de arriba significa la relación con los dioses y el de abajo... sí hay una relación entre el cielo y la tierra, eso yo lo utilizo mucho, y esta conceptualización la tomo por un lado de Moreno, y por el otro lado de Heidegger, cuando él habla del cielo y de la tierra. El cielo como que sería el lugar de lo simbólico, el lugar de los dioses, y la tierra como la reacción más... (Buchbinder, 2016).

Sí, lo tomo... muchas veces hemos pensado en el tema de la circularidad como un concepto arcaico, primario, significativo, y siempre nos hemos preocupado por las diversas geometrías que ocurren en el espacio, cuándo hay una triangularidad, cuándo hay un poliedro, cuándo es un círculo, cuándo un círculo se transforma en un poliedro o un poliedro en un círculo...

En síntesis, si bien Buchbinder parte de la idea básica de que todo psicodramatista es moreniano,

... porque hay una línea psicodramática que se llama el Psicodrama Psicoanalítico y otra del Psicodrama Moreniano, y yo lo que pienso es que todos los que hacemos Psicodrama somos Morenianos. Algunos le meten más lo transpersonal, le meten lo junguiano, le meten lo psicoanalítico, lo que sea, pero en principio somos todos morenianos. No sé si decirte, yo soy psicoanalista, no sé si decirte “me relaciono con la línea psicoanalítica” (Buchbinder, 2016).

él se identifica con la línea psicoanalítica a la que le incorpora nuevos elementos dando lugar a su propia línea psicodramática:

... y luego he desarrollado una línea particular cuyos títulos son “Poética de la Cura” y “Poética del Desenmascaramiento”, especialmente en una línea de investigación con la máscara, el cuerpo, la escena, el juego, lo carnavalesco... (Buchbinder, 2016).

Plantea que no hay un solo espacio sino que existen diferentes espacios que interjuegan, y es en este interjuego, donde se entrecruzan diferentes ideas de espacio que encuentran su origen en la filosofía de descartes (la res extensa), en la poética de Heidegger (el claro del bosque), en el teatro de Peter Brook (el espacio vacío), en el psicodrama psicoanalítico argentino, con las zonas creativas donde los pacientes retoman su potencial creativo a través del juego de personajes de que nos habla Fidel Moccio y Martínez Marrodán, en la máscara como espacio transicional, que refiere a la

influencia del psicodrama francés con el que Buchbinder tomó contacto en su formación a través de sus primeros maestros, Moccio, Pavlovsky y Martínez Bouquet, antes de que desarrollase su propia teoría.

Si bien, como se lo ha expuesto, son varias las fuentes de influencia en la concepción de espacio en Buchbinder, para este análisis se considera la influencia de sus maestros Argentinos, por lo tanto, se incorpora en este análisis a Buchbinder a la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama psicoanalítico, la que ha enriquecido realizando diferentes aportes.

Para evaluar la concepción de espacio en Claudio Ojeda se comenzará por establecer que su formación fue de la mano de Eduardo Pavlovsky en sus comienzos y en una segunda etapa con Mónica Zuretti.

La primera en el instituto de Tato Pavlovsky, y terminé en el ochenta y ocho, te lo confirmo si en el ochenta y siete u ochenta y ocho, en esos años fue (Ojeda, 2015).

En el 2002 tuve la fortuna de conocer a Mónica y rápidamente me di cuenta que su manera de trabajar habilitaba para un enfoque bipersonal. El eje en el protagonista permite operar con grupos y también con sólo un protagonista, desplegando su vincularidad en un dispositivo bibersonal (Ojeda, 2015).

Son sus referentes teóricos por orden de importancia “Mónica Zuretti, Zerka Moreno, Jacob Levy Moreno y Eduardo Tato Pavlovsky” (Ojeda, 2015) y se inscribe en la línea terapéutica zerka-moreniana.

La pregunta en la entrevista acerca de su concepción del espacio lo retrotrajo a la lectura del libro *la Historia del tiempo* de Stephen Hawking, y relacionó la idea de espacio con micro y macro espacios que se relacionan con los modelos de relatividad y cuántica.

Tal vez, porque... en realidad la palabra espacio me llevó a eso; y en una de esas porque, dada una pista metafórica, porque las grandes masas celestes tienen fenómenos que no se dan en la física euclidiana, o sea en el espacio euclidiano, el espacio que aprendimos a percibir, y la física cuántica también, tiene fenómenos que no se dan, pero que ambos fenómenos tienen un tipo de metaforización (Ojeda, 2015).

La teoría de la relatividad nos fuerza, por el contrario, a cambiar nuestros conceptos de espacio y tiempo (...) Las leyes de Newton del movimiento acabaron con la idea de una posición absoluta en el espacio. En la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto único, sino que cada individuo posee su propia medida personal del tiempo, medida que depende de dónde está y de cómo se mueve. (...) En ella, el espacio y el tiempo son cantidades dinámicas: cuando un cuerpo se mueve, o una fuerza actúa, afecta a la curvatura del espacio y del tiempo, y, en contrapartida, la estructura del espacio-tiempo afecta al modo en que los cuerpos se mueven y las fuerzas actúan. El espacio y el tiempo no sólo afectan, sino que también son afectados por todo aquello que sucede en el universo. De la misma manera que no se puede hablar acerca de los fenómenos del universo sin las nociones de espacio y tiempo, en relatividad general no tiene sentido hablar del espacio y del tiempo fuera de los límites del universo (Hawking, 2010, pp. 26-38).

El primer paso hacia la teoría cuántica se dio en 1900 cuando Max Planck, en Berlín, descubrió que la radiación de un cuerpo al rojo sólo era explicable si la luz era emitida y absorbida en paquetes discretos, llamados quanta (...) Einstein siguió trabajando en la idea cuántica durante 1920, pero quedó profundamente turbado por el trabajo de Werner Heisenberg en Copenhague, Paul Dirac en Cambridge y Erwin Schrödinger en Zurich, que desarrollaron una nueva imagen de la realidad llamada mecánica cuántica (...) Para describir cómo la teoría cuántica configura el tiempo y el espacio, resulta útil introducir la idea de un tiempo imaginario (...) El tiempo imaginario es perpendicular al tiempo real, se comporta como una cuarta dimensión espacial. Por lo tanto, puede exhibir un dominio de posibilidades mucho más rico que la vía de tren del tiempo real ordinario, que sólo puede tener un comienzo o un fin o ir en círculos (Hawking, 2002, pp. pp. 13-19).

Einstein, redondea la idea en el sentido de que el Tensor Curvatura de Riemann del espacio-tiempo queda determinado por la presencia de masa, y la fuerza de la gravedad proveniente del hecho de que las órbitas de los planetas correspondan a geodésicas del espacio-tiempo (...) Einstein, quiso una teoría unificada de todas las interacciones físicas usando el concepto de geometrización. Hoy día, se sabe que este programa se está realizando dentro del contexto de las teorías gauge. La idea extendida es que la conexión sobre haces fibrados principales induzcan una curvatura, la cual cause las 4 interacciones fundamentales. Tal teoría debe incluir el macro y micro-cosmos (partículas elementales). De aquí que sea tan importante caracterizar de alguna manera la curvatura de los espacios curvados (Cueva & Catalán, 2011, pp. 517-518).

Ojeda también refiere al “como si” y lo hace desde la perspectiva de Winnicott.

Como si, lo defino como un espacio en donde lo que ocurre tiene la característica similar a lo lúdico (...) Por ejemplo, sería un espacio transicional, donde lo que se experimenta no es asimilable a la experiencia, tal vez es poético, pero para tratar de acercarme, está entre lo onírico y la vigilia. Es un espacio donde lo que se hace se hace, pero al mismo tiempo se sabe que no lo es plenamente... (Ojeda, 2015).

Finalmente, Ojeda une el concepto de espacio no euclidiano con el concepto de espacio transicional de Winnicott cuando surge el escenario como espacio posible de ser habitado definiéndolo “*como el espacio objetivable donde se puede jugar la subjetividad*”.

Si me traslado al escenario o si cierro los ojos. ¿Por qué?, porque me puedo contactar con algo así como la microfísica de mi subjetividad que no está en el espacio euclidiano, o la macro-física de la vincularidad que tampoco está dentro del espacio euclidiano, cuya dinámica es un enigma, ahí y acá (...) En el escenario puedo poner in extenso un despliegue absoluto de mi vincularidad. Y fijate vos, que cuando digo despliegue también parece que estoy atendiendo a mi interioridad porque parecería que está plegado ¿No? se despliega. El escenario es un espacio de juego de la subjetividad. Podría definírtelo así. Es un espacio donde se juega subjetividad. Es un espacio... vamos a jugar a las definiciones... es un espacio objetivable donde se puede jugar la subjetividad (Ojeda, 2015).

Con relación a los principios básicos de construcción del espacio del escenario que plantea Moreno

... yo creo que debe ser muy productivo trabajar con un escenario en distintos niveles, porque abre más posibilidades de juego, sobre todo si uno conviene cuáles son los niveles con los participantes. Pero, la realidad es que no he trabajado con un escenario especialmente delimitado (Ojeda, 2015).

En síntesis, si bien Claudio Ojeda destaca la influencia de Zerka Moreno en su modo de entender el psicodrama, cuando habla de espacio se observa la influencia de su primer maestro, Eduardo Pavlovsky, cuando define al espacio como espacio transicional. Este concepto fue enriquecido por Ojeda con la aplicación metafórica de conceptos que surgen de la física. Dado que este modo particular de entender el espacio surge de los conceptos básicos de Winnicott, para este análisis se considera a Ojeda dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama psicoanalítico.

Para comprender la concepción de espacio de Claudio Rud y poder analizar su posible pertenencia a una de las tres líneas internas teórico/prácticas de desarrollo planteadas en este trabajo, se comenzará por remitirse a sus orígenes. Rud fue un joven con inquietudes filosóficas, autor, actor y director de sus propias obras de teatro. Una vez recibido de médico toma contacto con la obra de Carl Rogers, cuyas ideas comienza a poner en práctica.

... a punto de recibirme, y de tener estas inquietudes de carácter filosófico, no sentía que fuese el psicoanálisis la modalidad de trabajo que me resultaba cómoda, y tuve oportunidad, diría yo al año siguiente de recibirme, de conocer la obra de Carl Rogers y fue un amor a primera vista, porque entendí en su obra, no sólo cierto planteo coincidente con algunas cuestiones ideológicas y filosóficas personales, sino también con una coherencia absoluta en la práctica. Es decir, Rogers, en su práctica, ponía en acto la cuestión del poder compartido con quien lo consultara, y esta cuestión del poder compartido, de la sustitución del lugar del que sabe respecto del que no sabe, para mí fue muy, muy pregnante, muy llamativa, muy en coincidencia con mis creencias, mis valores, mi manera de entender la vida y mi trabajo. Así que me resultó muy accesible, muy fácil, muy cómoda esa manera de practicar la psicoterapia... (Rud, 2016).

Carl Rogers (1902-1987) fue uno de los fundadores del movimiento de la psicología humanista y probablemente el psicólogo más influyente en la historia de los Estados Unidos. Rogers elaboró una teoría de las relaciones interpersonales que tuvo implicancias directas en la educación, las relaciones parentales, las relaciones laborales, la vida de pareja, la psicoterapia y los grupos de encuentro. Se hicieron mundialmente famosas las tres claves que prescribió para que una psicoterapia fuera exitosa independientemente de la orientación teórica del terapeuta: la comprensión empática, la aceptación positiva incondicional y la congruencia considerada por Rogers como una característica clave para promover el crecimiento de las personas, siendo esta más importante y gravitante que el resto debido a que no se presenta con frecuencia en nuestra sociedad (Celis, 2006, La obra de Carl Rogers / El tema de la congruencia).

Nuestra sociedad no está sincronizada con la tendencia a actualizar nuestras potencialidades (lo que Rogers llama “tendencia actualizante”), y estamos sometidos a situaciones que no concuerdan con nuestra “valoración orgánica” (Rogers 1964) –la cual define como aquella capacidad innata que poseemos de

evaluar con todo nuestro organismo lo que en cada instante nos hará crecer y desarrollarnos– Asimismo, sólo recibimos recompensas positivas condicionadas, es decir, recompensas que sólo ocurren si concordamos con el molde social, entonces tenemos que desarrollar un ideal de sí mismo (ideal del yo). En este caso, Rogers se refiere a ideal como algo no real; como algo que está siempre fuera de nuestro alcance; aquello que nunca alcanzaremos. La parte nuestra que encontramos en la tendencia actualizadora, seguida de nuestra valoración organísmica, de las necesidades y recepciones de recompensas positivas para uno mismo, es lo que Rogers llamaría el verdadero yo (self). Es éste el verdadero “tú” que, si todo va bien, vas a alcanzar (Celis, 2006, El tema de la congruencia).

Al espacio comprendido entre el verdadero *self* y el *self* ideal; del “yo soy” al “yo debería ser”, Rogers lo denomina incongruencia. Considera que a mayor distancia, mayor será la incongruencia. De hecho, ésta es la que esencialmente Rogers define como neurosis: estar desincronizado con tu propio *self* (Celis, 2006, La obra de Carl Rogers / El tema de la congruencia).

Luego, una vez que Rud conoció a Mónica Zuretti y José Echániz, quienes lo formaron en psicodrama, incorporó el psicodrama a su práctica como terapeuta basada en el modelo teórico de Carl Rogers.

Coincidentemente conocí a Manuel Artilés, quien fue el introductor de Rogers en la Argentina, y en una de sus reuniones invitó, yo creo que fue en el año setenta si no me equivoco, invitó a jóvenes psicodramatistas que en ese entonces eran José Echániz y Mónica Zuretti, y ese fue mi segundo amor por decirlo de alguna manera, porque encontraba no sólo una coincidencia ideológica, epistemológica y práctica con el acercamiento centrado en la persona con Rogers, sino que encontré en el Psicodrama una herramienta coherente y al mismo tiempo totalmente posible de ser comprendida desde ese modelo conceptual y metodológico y práctico (Rud, 2016).

Cuenta Rud en su entrevista (2016) que a partir de las ideas de Moreno, lo que aprendió de sus maestros, Mónica Zuretti y Jose Echániz, y la traducción personal que hizo del psicodrama, desarrolló su propia línea terapéutica que denominó “acercamiento psicodramático centrado en la persona”.

En la entrevista Rud comienza definiendo el espacio de la siguiente manera:

Para mí espacio es la zona del ocurrir, y entonces podemos hablar de distintos espacios, de un espacio imaginario, donde ocurre, un espacio mnésico, en cuanto a memoria, donde ocurre, un espacio interior, para usar una palabra que mucho no me gusta porque esta distinción entre interior y exterior me parece un poco maniquea (...) Es la zona donde ocurre, la zona de los sucesos, la zona donde sucede (Rud, 2016).

También define el espacio psicológico:

... podríamos decir que es un espacio interior toda vez que está contextualizado, no ocurre en un individuo aislado, ocurre en un individuo contextualizado espacialmente en cuanto al entorno, contextualizado en cuanto a su historia familiar, contextualizado en cuanto a su genética, entonces hablar de un espacio psicológico como discriminado y separado de un entorno y de un espacio por así llamarlo exterior, creo yo que es una ilusión, una construcción, casi diría una

construcción cartesiana que distingue la res cogitans de la res extensa (Rud, 2016).

Cuando hace referencia al escenario, lo hace como un espacio físico donde no se representa algún suceso sino que por el contrario se lo presenta en el “*aquí y ahora*”,

El escenario para mí es un espacio físico donde tiene lugar la presentación de algún suceso. Dije “presentación”, y no “representación”. Para mí hay una diferencia sustancial, y esto me distingue de alguna manera con otras maneras de entender al Psicodrama, que el escenario es el espacio donde se hace presente en el aquí y en el ahora, un suceso que si bien puede tener referencias a otro momento temporal, en rigor, lo que se observa ocurre ahí como presente, y no como representado (Rud, 2016).

Por lo tanto lo que ocurre en el escenario no es un “*como si*” sino que es un “*sí*”.

Yo no creo en la existencia del como si, creo que lo que aparece como representado está ocurriendo ahí (...) Es un sí, efectivamente... de modo que lo representado, que a mi gusto es lo presentado, incluye no sólo lo que está ocurriendo en el escenario, sino la conexión energética inevitable entre el director, los yo auxiliares, el público y los protagonistas por decirlo de alguna manera (Rud, 2016).

Y con respecto al espacio dramático dice:

Creo que algo de lo que te dije antes, me parece que sería reiterarte que es la zona donde ocurre, la zona de los sucesos, la zona donde sucede (Rud, 2016).

Si bien utiliza los principios básicos de construcción del escenario no lo hace de “*una manera estricta o predeterminada*”

.... A veces necesito que se suba a la silla, y a veces necesito que se acuesten en el suelo... (Rud, 2016).

Luego, en un momento de la entrevista asocia la idea del espacio con su texto *Para qué existe la lluvia* (Rud, s.f.).

Porque lo que se me ocurren son algunos textos míos... Hay un texto que se llama “Para qué existe la lluvia”, y el tema del para qué es un tema que remite a la utilidad. ¿Para qué existe la lluvia?, para regar los campos o para... y en rigor, como nosotros lo entendemos, la lluvia existe para llover (Rud, 2016).

Comienzo por aclarar el sentido del título de estas notas acerca del para que de la lluvia, el mismo se refiere a los propósitos, a la utilidad y/o a los resultados de algún fenómeno o acontecimiento.

La respuesta a esa pregunta puede ser formulada desde dos posibles puntos de vista. Pero ambos aluden a la *finalidad* del fenómeno. Es decir que son respuestas a la pregunta *¿para qué?*

Una de las posibles respuestas, desde la perspectiva del hombre, podría ser: para regar los campos, para nutrir los sembrados, para aumentar el caudal de los ríos, para mantener el equilibrio ecológico, para provocar inundaciones, etc. Es decir que existe con un propósito que se extiende más allá del fenómeno mismo

del llover, que lo trasciende. Desde este punto de vista el poder de la lluvia, está en el logro de ese propósito, y será valorada como buena o mala de acuerdo a las consecuencias que provoque.

La otra respuesta posible a la que me refiero, considera que la lluvia sólo existe para llover, es decir que el fenómeno ocurre como pura afirmación de su ocurrir, que es inmanente. En este caso el poder de la lluvia consiste en que “puede llover”, reside en su plena expresión, en el acto mismo de llover.

Desde la perspectiva centrada en el hombre, pensamos la lluvia con un criterio de utilidad, en cambio desde la perspectiva de la naturaleza toda, la lluvia ocurre sin otra finalidad que no sea llover (Rud, s.f., p. 1)

Y considera que asoció la idea de espacio a este texto porque a partir de la idea de reciprocidad radical es posible que se constituya la identidad a partir del encuentro,

Después la utilidad es otra cosa, del mismo modo que el encuentro terapéutico, ¿para qué sirve el encuentro terapéutico?, ¿para curar, para sanar?, no, el encuentro terapéutico sirve para encontrarse (Rud, 2016).

... lo asocié con un concepto que yo manejo que es el de la reciprocidad radical, que habla de la constitución de una identidad a punto de partida del encuentro. Es decir que en el encuentro estamos siendo el que ese encuentro define que somos, no hay una identidad previa. Me parece que en el encuentro entre, vamos a decirlo así, entre el protagonista y el director, se redefinen las identidades. No es el que era antes de subir, ni yo era el que era antes de dirigir... (Rud, 2016).

que se da en “el ‘in between’, ‘el entre’ del que Buber habló en el año cincuenta” (Rud, 2016).

Pero no arrancando de la óptica de la existencia personal ni tampoco de la de dos existencias personales, sino de aquello que, trascendiendo a ambas, se cierne “entre” las dos. En los momentos más poderosos de la dialógica, en los que, en verdad, “la sima llama a la sima”, se pone en evidencia que no es lo individual ni lo social sino algo diferente lo que traza el círculo en torno al acontecimiento. Más allá de lo subjetivo, más acá de lo objetivo, en el “filo agudo” en el que el “yo” y el “tú” se encuentran se halla el ámbito del “entre” (Buber, 1949, p. 149).

Finalmente, cierra su entrevista con una alegoría de Platón.

... Pensaba en la alegoría de la caverna, en Platón, y pensaba que... siempre hubo, en cierto modelo de pensamiento, una búsqueda de algún más allá, y en la alegoría de la caverna, de alguna manera Platón dice “eso que está ocurriendo en el escenario es ilusorio, hay un más allá de las ideas puras, de las formas puras... Con esto te quiero decir que para nada mi pensamiento es platónico, yo creo que no hay tal más allá, ni en el tiempo ni en el espacio (Rud, 2016).

En síntesis, cuando Rud hace referencia a la “reciprocidad radical” está definiendo “el contacto al menos entre dos, desnudo de toda atribución a alguna de las partes, librado de toda significación, eximido de toda finalidad (...), profundamente igualitario” (Rud, s.f., pp. 10-11). Entiende que ese contacto se da en el espacio del “in between” que plantea Buber, que está más allá del individualismo y del colectivismo, puesto que Buber hace referencia no al hombre en sí mismo, ni al conjunto de hombres, sino a la relación establecida entre dos personas, experiencia con una entidad superior,

dado que es la clave para la realización personal (García Gimenez, s.f., p.10). Este encuentro es el que se daría en el espacio del escenario, no en un “como si” sino en un “sí” a través del encuentro que se da entre protagonista, director y yo auxiliares que posibilita redefinir sus identidades.

O sea que cuando Rud plantea su concepción de espacio a lo largo de la entrevista, lo hace desde la teoría de Buber, que como ya se planteó en el marco teórico de esta investigación, fue un desarrollo de Moreno (Waldl, mayo 2012, pp.69-71).

Finalmente, a partir de la alegoría de Platón refuerza la idea de que “no hay tal más allá, ni en el tiempo ni en el espacio”, por lo tanto el encuentro se da en el espacio de encuentro tal como lo planteó Moreno y por lo cual a Claudio Rud lo incluimos en este análisis en la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama moreniano encabezado en Argentina por Rojas Bermúdez y continuada tanto por José Echániz, perteneciente a la primera generación de psicodramatistas, como por Mónica Zuretti, miembro de la segunda generación, ambos maestros de Claudio Rud.

Para poder determinar a qué línea interna teórico/práctica de desarrollo con relación a la idea de espacio pertenece Carolina Pavlovsky, se comenzará por establecer su marco teórico.

Mi padre, Osvaldo Saidón, Ana María Fernández, Marcelo Percia, Deleusse, Juan Carlos de Brassi, algunos artículos de Mónica Zuretti, Pichon Rivière, podría mencionar Freud, Moreno, Moreno... (Pavlovsky, 2016).

Y se define en tanto línea psicodramática, como la desarrollada por su padre, Eduardo Pavlovsky.

Creo que mucha de la gente lo llama la Línea de la Multiplicación Dramática. Yo decía Psicodrama de la Multiplicidad. Pero hoy yo lo llamo, no sé, la Línea de la Multiplicación. Yo hago talleres y digo Psicodrama y Multiplicación Dramática (Pavlovsky, 2016).

A lo largo de la entrevista define el espacio psicológico.

...está habitado por multiplicidades, por múltiples voces, múltiples mandatos, no sabe ni de dónde vienen ni de qué año vienen ni por qué vienen, y a veces está muy... por potencias que uno desconoce, que por ahí no tienen que ver con subjetividades individuales, por ahí tienen que ver con momentos que uno vivió, con acontecimientos que uno vivió y quizá que nos marcaron y que nos siguen marcando (Pavlovsky, 2016).

También lo hace con el espacio dramático.

Es un espacio, justamente, me parece como muy rico, y que hay que aprovecharlo, porque además que es muy difícil a veces ayudar al protagonista, el director, a introducir e imaginar dentro del espacio dramático, es muy importante la delimitación que decía del espacio dramático (Pavlovsky, 2016).

Y plantea que el escenario en tanto instrumento...

... tiene que ver con una demarcación espacial. Dentro del espacio donde uno está trabajando, hay que demarcar y delimitar explícitamente y lo más claramente posible que de este lado es un escenario, es un espacio escenario, y de

este lado está el público, y como vamos a dramatizar es de este lado, de este lado no vamos a pasar y nos sentamos en el público, como para diferenciar también no solamente el público... (Pavlovsky, 2016).

Aclara que hay un espacio para dramatizar, “*acá se va a jugar*” que se diferencia del espacio del público “*que tiene más que ver con lo real*”.

Finalmente dice que su concepción de espacio seguramente resultó atravesada por el hecho de haber sido bailarina.

Además yo fui bailarina muchos años, entonces quizás estoy un poco atravesada por eso. A mí me hablan de espacio y te voy a preguntar ¿cuántos ochos, cuántos metros, no? Pero también, yo he bailado coreografías ¿no?, solamente compuestas ¿no? (Pavlovsky, 2016).

Para entender el modo en que piensa el espacio Carolina Pavlovsky, se tomará en cuenta el capítulo “Espacio, vínculo y creatividad” de Kesselman (2007), del libro “Espacios y creatividad”, que escribió junto a Eduardo Pavlovsky, donde relata sus encuentros con Eduardo en los que pensaban y repensaban sus experiencias como coordinadores de grupo. En este texto cuenta el autor que el eje del trabajo era la profundización de la concepción dramática de la *escena*.

La *escena dramática* (ya sea en el campo de la investigación, la docencia o la psicoterapia) la utilizamos para sentir y compartir emociones emanadas de ella, para actuar juegos destinados a movilizarla y para “corporizar” nuestras palabras y nuestros pensamientos.

Sentimos, actuamos, pensamos y hablamos “*en escenas*”. Es un modo de trabajar, y hasta de vivir y de comunicarse.

Las escenas, como las piedras de un caleidoscopio, pueden adquirir en cada giro de sus espacios (campo de lo real y campo de lo imaginario) distintas geometrías, distintas apariencias.

Estas formas escénicas pueden ir agrupándose en sistemas más latentes, más ocultos (que las van incluyendo): *las estructuras*. Usando la terminología de la Psicopatología podríamos hablar de estructuras fóbicas, obsesivas, hipocondríacas, etcétera, o de estructuras edípicas, pregenitales, etcétera.

Para estudiar esta estructura siempre partimos del examen de alguna escena que represente un conflicto para su protagonista. El temor que lo invade y las técnicas que utiliza para defenderse de ese temor son “la punta del plumero” que se le ve a la estructura que subyace en su personalidad. Y podríamos empezar a trabajar desde allí, como “*vía regia*” para descubrir la estructura personal y profesional de cada uno (Kesselman, 2007, p. 60).

Y muchas de estas escenas se expresan a través de la multiplicación dramática.

La Multiplicación Dramática nació por nuestro intento de buscar un camino alternativo a la típica actitud reduccionista del psicoanálisis y psicodramatismo de la época del comienzo de la década del 70 en la Argentina (...) Lo que los integrantes de un grupo hacen es agenciarse de una parte de la escena original y acoplarla a una sensación-imagen o idea a través de una forma dramática. Por eso hay historias. No historia. Historias no historizadas. La Multiplicación Dramática en un nivel es eso: líneas de desarrollo -rizomas- raíces de raíces -historias, no una historia central- historias que se entrecruzan vertiginosamente que producen flujos

y cortes. (Kesselman, 2006, Sobre la naturaleza y el nivel del quehacer y el saber grupal párr.2)

La Multiplicación Dramática es esencialmente Texto de goce. Desacomoda la captura. Impone velocidades incapturables. Rompe el sentido común de la comprensión. No es útil a la hermenéutica. Es puro flujo de balbuceos... de tartamudeos... Es la caída del lenguaje. La muestra de la opacidad. Es el develamiento de la multiplicidad grupal. El ex-abrupto de la Multiplicación como texto de goce la transforma en texto de escándalo -basta observar la cara de “vergüenza ajena” de algunos integrantes- cuando el escándalo rizomático de la Multiplicación comienza a surgir en el grupo. Vence el pudor del entendimiento y expone la escandalosa versión de la Experimentación pura. Texto imposible -texto insostenible (Kesselman, 2006, Sobre la naturaleza y el nivel del quehacer y el saber grupal párr.7).

Dice Carolina Pavlovsky:

Hay una voluntad no interpretativa sino lúdica, voluntad de PODER jugar, devenir, imaginar. Voluntad de poner el cuerpo, oponerle el cuerpo a los obstáculos, hacerlos bailar con nuestra propia danza, ver qué líneas pasan, y por dónde más que por qué. Escapar al rostro: las líneas más difíciles de sostener, el devenir sobrio, devenir imperceptible. Ya decíamos que cuestionar la rostridad es un movimiento que involucra toda nuestra subjetividad (Pavlovsky, Abril 2008, p. 13).

Y es en el escenario de psicodrama, donde surge el espacio dramático, que como espacio de juego (Winnicott, 1972, p. 42), le posibilita al sujeto/paciente/protagonista no sólo moverse sino expresarse con libertad (Anzieu, 1982, pp. 90-91). Y como dice Carolina Pavlovsky, va a ser poblado por “*múltiples voces y personajes que habitan el espacio psicológico*”. Es por esto que en este análisis, en cuanto al enfoque del espacio ubicamos a Carolina Pavlovsky dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo que llevó delante su padre, la línea interna del psicodrama psicoanalítico.

Paula Martinoia toma contacto con el psicodrama de la mano de Claudio Rud y Luz Sandivar como paciente de un grupo terapéutico. Luego realiza algunos cursos de psicodrama con Rud y se forma con Mónica Zuretti y Zerka Moreno. Se inscribe en la línea de Psicodrama Moreniano.

A lo largo de la entrevista, al referirse al espacio en el escenario, Martinoia comienza por definir la importancia del uso del escenario como herramienta en el trabajo clínico.

Me parece que es una herramienta fundamental para eso, más allá de que todo trabajo que yo veo en Psicodrama y en el escenario a nivel clínico, es mucho más efectivo y mucho más acelerado en tiempo que cualquier otro tipo de terapia (Martinoia, 2016).

El espacio escénico ofrece a la vida la posibilidad de extensión que no posee el original real de la vida misma. La realidad y la fantasía ya no están aquí en conflicto; una y otra participan en una escena más amplia: el mundo psicodramático de los objetos, las personas y los acontecimientos (Moreno, 1972, p. 75)

Martinoia resalta la importancia de delimitar el espacio del escenario.

... para mí el escenario es importantísimo de delimitar. Digamos, dentro de un aula es fácil porque lo delimitás con las sillas, se abre el espacio y es diferente... (Martinoia, 2016).

Delimitar el espacio del escenario en cualquier lugar donde se dramatice posibilita la diferenciación del aquí y ahora, del espacio-tiempo. Por lo tanto el protagonista, luego de haber dramatizado, puede conectarse nuevamente con el grupo en otro espacio-tiempo, distinto al que fue proporcionado por el espacio del escenario que Martinoia lo caracteriza como un espacio *totalmente móvil*.

Pero en cuestión del espacio, y el espacio dentro del escenario, es totalmente móvil digamos, es como si uno entrara en una cosa de pérdida de espacio y tiempo, uno puede determinar qué espacio, qué lugar y qué tiempo quiere jugar dentro del escenario... (Martinoia, 2016).

... el escenario puede ser en cualquier lugar, puede ser arriba de una montaña, puede ser adentro de un aula, puede ser en cualquier lugar, pero sí me parece importante que esté delimitado, con piedritas, con lo que sea, pero que tenga una delimitación y que las personas puedan salir de ese espacio y que puedan volver a ser ellas mismas en sus relaciones sociales actuales y poder tener una capacidad de reflexión, que no se confundan, que no queden pegadas a las escenas, que la escena que se juega dentro del escenario se la lleven puesta, pero enriqueciéndose y con capacidad de reflexión (Martinoia, 2016).

Un psicodrama puede realizarse en cualquier lugar, allí donde estén los pacientes: puede ser el campo de batalla, la sala de clase, la casa familiar. La resolución última de los conflictos mentales profundos exige un ambiente objetivo, el teatro terapéutico (Moreno, 1972, p. 75).

... en realidad cuando uno entra en el escenario y está jugando una escena que es en otro tiempo y en otro espacio, tiene que tener un lugar que es un referente afuera donde volver, porque hay mucha gente que se confunde, así como no se pueden sacar el rol digamos, es necesario también caminar el escenario y sacarse el rol y poder volver ¿no?, para mí es muy importante que tenga límites el escenario, sea donde sea (Martinoia, 2016).

Y considera los principios básicos de construcción:

A mí me da más libertad de movimiento lo circular, me parece que fluye mejor todo, que los que quedan afuera como observando también tienen otra posibilidad de movimiento y de visión, tiene más como referencia a lo que tiene que ver con el útero ¿no?, con la naturaleza me parece, lo asocio más a eso mi decisión de lo circular (Martinoia, 2016).

Bueno, si puedo y hay alguna cosa de gradas, o algún banco o alguna cosa lo incluyo en el escenario, para darle otra altura ¿no? (Martinoia, 2016).

La arquitectura del escenario se adapta a las exigencias terapéuticas. Su forma circular y sus diferentes planos (niveles de aspiración) sugieren la dimensión

vertical, favorecen el aflojamiento de las tensiones y permiten que la acción se desarrolle con facilidad (Moreno, 1972, p. 75).

Describe el espacio dramático como un espacio psicológico, de lectura social y cósmico, donde en el mismo espacio es posible resolver tanto una escena social como individual y prever una situación que está por suceder.

... pero también sería un espacio psicológico desde el punto de vista que tiene una influencia del psiquismo interno de esa persona que está proyectando en ese escenario, pero yo lo considero también ese espacio como una lectura social, como un espacio que también aparece socialmente, en el medio social en que está esa persona ¿no?, y también como un espacio cósmico, que en realidad tiene una intervención de lo cósmico ese espacio, digamos, no es solamente que en un escenario se juega lo intrapsíquico, para mí no es solamente eso lo que se juega adentro de un escenario. (...) Se juega también lo social. Digamos, un psicodrama de una persona es un reflejo de lo que está pasando socialmente... (Martinoia, 2016).

El infante y el joven están completos de roles psicodramáticos mucho antes de que los roles sociales tengan un sentido conciso para ellos. Estos roles de fantasía no cesan de actuar en ellos cuando los roles sociales comienzan a inundarlos... (Moreno, Septiembre, 1962, p. 253[Traducción del texto original]).

... entonces pasa que la escena de un protagonista, para mí es el reflejo de lo social, pero también lo social, digamos, resuelve en la escena de un protagonista ¿no?, entonces está como unido en esto y el escenario es el mismo (Martinoia, 2016).

...que hacia dónde va lo que está pasando, termina reflejándose en la realidad al poco tiempo ¿no?, mínimo tres días, pero de tres días en adelante aparecen, y aparecen en diarios, aparecen en la televisión y aparece y uno ve reflejado en la realidad, exactamente lo mismo que un grupo de personas cualquiera hizo antes en un sociodrama (Martinoia, 2016).

Cuando Paula Martinoia describe el espacio a través de la descripción del escenario, lo hace desde una concepción morenina. Por lo tanto, para este análisis, se la ubica dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama moreniano.

Con respecto a Raúl Cela, su formación básica como psicodramatistas fue en la escuela de Rojas Bermúdez, y como esquizoanalista con el Dr. Gregorio Barembliitt.

La formación era muy intensa y muy severa en la Escuela de Psicodrama Argentino, teníamos nueve horas de training semanal, teníamos desde expresión corporal, dramatizaciones permanentes, o sea mucho laburo, era muy buena la formación en esa época... (Cela, 2017).

Entonces, ahí tomo contacto con Barembliitt, mantengo contacto con Barembliitt, y Barembliitt empezaba a dar los primeros cursos de Esquizoanálisis en la Escuela Esquizoanalítica Argentina que recién empezaba. Yo termino mi formación con la Escuela de Rojas y a la vez hacía un refuerzo de formación en privado con el que era en esa época mi terapeuta particular, y empiezo a supervisar con psicodramatistas de la escuela de Rojas (Cela, 2017).

Sin embargo, ideológicamente acordaba con Pavlovsky, Moccio y Martínez Bouquet.

Mi primer terapeuta era psicodramatista, se llamaba Dalila de Platero, y ella estudió con Rojas Bermúdez, acá en Buenos Aires. Cuando yo terminé Psicología y me mudé a Buenos Aires, también hice la carrera en la escuela de Rojas Bermúdez. Me recibí como psicodramatista en esa escuela aún cuando era disidente, porque ideológicamente estaba de acuerdo con la gente de Tato, pero yo me entero de lo de Tato cuando ya, te acordás que estaban Pavlovsky, Moccio y Martínez... (Cela, 2017).

Amplió su conocimiento con las artes marciales místicas y fundó la línea psicodramática “Zen”.

... yo hice artes marciales místicas durante casi veinte años, con gente que venía del budismo y del sintoísmo japonés, que era la escuela de Shugen do (...) En la escuela de Shugen do yo hago investigaciones donde aparece un manejo de la energía bioespiritual, que es toda la cuestión del ki, la energía más allá de lo que se admite en la ciencia médica occidental y en medicina alopática, y me remitió a investigar cosas en homeopatía, en distintas cuestiones que vinculan más al ser humano con lo espiritual, con el espíritu. Esto me mandó también a investigar y experimentar modos del sufismo, que es lo último que empecé a investigar en mi propia experimentación, que es para mí lo que más se conecta con el Zen, que es todo lo que es energía en movimiento y conexión con el ser, de modo tal que nuestra encarnación en el mundo, remite permanentemente a una conexión con lo que es más allá del narcisismo, más allá de lo familiar. Y la única manera de descentrar al hombre realmente y a su patología tanto culturales, institucionales, familiares, individuales, como en toda la cultura humana, lo único que puede descentrarlo es la relación con un espíritu superior que estaría encarnando de algún modo en nosotros, y un poco lo que plantea el sufismo es que Dios es en nosotros como una parte nuestra. Esto a mi modo difiere mucho del conocimiento a que remitían los antiguos griegos y es un modo de conexión con lo chamánico, que no deja de ser, lo plantea mucho Moreno al principio, cuando dice que hay que ocuparse mucho de los héroes, de dramatizar Dios...(Cela, 2017).

Sus referentes teóricos...

...tienen que ver con Espinosa, tienen que ver con Deleuze, Guattari, Freud, Moreno, toda la historia canónica de la literatura occidental, fundamental, es decir, toda la investigación de los orígenes de la subjetividad en occidente. Y después, la investigación propia... Cela, 2017).

Para entender la idea de espacio en Raúl Cela, se recurrirá a la idea de cartografías esquizoanalíticas que refiere a cuatro ensamblajes que son aspectos de experiencia del paciente, además de posibles puntos de entrada para el trabajo del terapeuta. Se trata de una actividad de “meta modelado” o sea de una conversación con el paciente sobre los modos en que representa, imagina, o bromea sobre aspectos de su existencia, que puede hacerlo de manera corporal, estética, material o discursiva. El esquizoanálisis ofrece cuatro caminos hacia la complejidad de la experiencia humana con el objetivo de entender la subjetividad como una matriz generativa. Estos son:

a) Los territorios existenciales que literalmente son suelos, espacios habitados del cuerpo, pasos, intervalos, agarres, sumideros y, a veces, callejones sin salida.

b) Los universos incorpóreos de referencia (o de valor), que son los ritmos, las formas, las imágenes, los patrones estéticos de toda clase, los fragmentos de poesía o las películas que regresan a nuestra memoria, como lo que Guattari llama “estribillos”.

c) Los flujos materiales y semióticos, que es el dominio no sólo del habla, sino también el de la acción, en un mundo entendido no tanto como un mundo de cosas sino, más bien, de procesos, es decir, de cosas que aparecen en corrientes: signos, contables, dinero, libido, gasolina, semen, leche, electricidad. Las ciencias sociales entienden el espacio de los flujos como el ámbito de la realidad, de las instituciones, la economía, las relaciones entre clases, lo medible o incluso el de las cosas que pueden ser alteradas. Este es el reino de la representación. Estos Flujos de lo Verdaderamente Real se diferencian de los Territorios Virtuales, pero, aun así, la fuerza de la realidad los conecta (o no) con otras cosas

d) Los filamentos abstractos y maquínicos, llegando al ámbito de lo simbólico, del código y de los conceptos formalizados, rizomas de ideas abstractas destinados a volverse cada vez más complejos hasta la eternidad, como la ciencia, la filosofía, las matemáticas, el derecho y todo aquello que llene los estantes de la biblioteca de Babel borgiana (Holmes, 2016, pp. 5-6).

También es necesario referirse al esquizodrama:

El *Esquizodrama* comprende una teoría, un método, variadas técnicas y diversas modalidades de *clínicas* (...) Es un procedimiento que puede ser aplicado en cualquier ámbito: civil, estatal, movimientista, sindical, organizacional en general, etc.

El ejercicio del *Esquizodrama* puede practicarse con preferencias terapéuticas, pedagógicas, artísticas, así como políticas y filosóficas, pero en todas ellas está enfocado en el objetivo de potencializar la capacidad inventiva, tanto de quienes lo practican, como de sus usuarios (...) Las técnicas y *clínicas* (reformulación de la idea tradicional de clínica especificista) son numerosas y están inspiradas siempre en primer lugar por el *Esquizoanálisis*, pero también en las contribuciones reformuladas de muchas tendencias psicoterapéuticas conocidas (Psicodrama, Bioenergética, Holismo, Sistémica, Transanálisis, Yoga), así como en diversos ceremoniales indígenas, etc. Los fertilizantes indiscutiblemente más fecundos para el *Esquizodrama* han sido, sin duda alguna, ciertas tendencias teatrales, literarias, poéticas, de canto, de música, de danza, de pintura y modelado, de artes marciales, de rituales de religiones primitivas y orientales y de diversas fisioterapias. Los esquizodramatistas estamos haciendo nuestros primeros pasos en el uso del video y otros recursos electrónicos y virtuales contemporáneos (Baremlitt, 2014, pp. 20-21).

Cuando Cela refiere a la idea de espacio plantea que:

No hay espacios internos o externos, hay modos de relación de cada cuerpo con lo intersubjetivo. Así como cuando se habla de inconsciente, no existe un inconsciente en un modo del cuerpo, existe un modo de inconsciente en la intersubjetividad, en el modo de relación con la naturaleza, con otros cuerpos, con otras circunstancias, o sea que no hay una esencia en las personas, hay modos de sentir, depende del lugar y la circunstancia en la que es colocado el cuerpo, y esos modos de sentir están determinados por el escenario real desde el punto de vista material que yo le propongo a un grupo... Cela, 2017).

Raúl Cela (2003, pp. 27-33) dice en *Modos de ser terapeuta*:

Hacemos psicodrama. Tomamos referencias filosóficas y praxiológicas del Esquizoanálisis y de todas las ideas que apoyan una postura de transformación y ampliación de las relaciones de determinación de la existencia humana. Hemos hecho nuestras críticas al modelo cartesiano de pensamiento en un intento de fundar aquello que es esencial al hombre. Son esas prácticas en distintos planos las que nos hacen descubrir nuestros contemporáneos como aliados cuando siguen estos parámetros. Es esto a lo que hace referencia el Dr. E. Pavlovsky, cuando dice que éramos esquizoanalistas antes de descubrir a Deleuze y a Guattari. Es entonces cuando yo leo: “y no sólo mediante intervenciones ‘comunicacionales’ sino mediante mutaciones existenciales que tienen por objeto la esencia de la subjetividad” sigue siendo, para mí y para los que trabajan con estas artes, un jugar por jugar sin finalidad alguna, pero hacerlo así como se debe para que venga la esencia de Ese juego (Cela, 2003, p. 27).

A su vez plantea que tanto la casa como el lugar de trabajo, el consultorio, los escenarios de diferentes experiencias como ser escalera, laberintos por los que pasa el grupo, distintas zonas naturales, cuevas, etcétera, son espacios que el terapeuta prepara para que el paciente al vivir esos espacios agencie planos de inmanencia.

Reconoce la necesidad cultural de sostener espacios donde la experimentación estética cobre el sentido de actos de composición de sí. Y es en esos espacios donde emergen las *artes sin artificio* como lugar de juego y de experimentación. Ese es el lugar que ocupan en Oriente las artes, los títeres, las máscaras, la danza y el teatro, siendo estas actividades de la vida cotidiana las que se fueron constituyendo todas en artes y modos de conocimiento en sí. La comida, la vida sexual, las artes marciales, los arreglos florales. Esta concepción de creación como una manera de cultivarse a sí mismo tanto en la música, como en la pintura o en los oficios ocurrió tanto en Oriente como entre los pueblos originarios de Europa y América.

Dentro de nuestro arte, el teatro tomó las contribuciones de A. Artaud, J. L. Moreno, Peter Brook (*La astucia del aburrimiento y el espacio vacío*), como del psicoanalista de niños D. W. Winnicott. Este último, en *Realidad y juego*, advierte sobre ese espacio u objeto transicional en el que se constituyen las bases del juego del niño (Cela, 2003, p. 31).

Considera que los espacios del discurso que vinculan el pensar no son suficientes si toman como referencia al hombre preconcebido y no a aquel que puede ser recreado. Es por esto que poner en cuestión la repetición y proponer modos de producción de subjetividad implica crear y sostener estos espacios en los que la concepción de la humanidad, comunidad, lo femenino y masculino, los jóvenes y los niños, entren en un devenir generando sus propios gerenciamientos donde habremos de restablecer las relaciones que desarrolla un individuo. Estos agenciamientos requieren ejercicios de autocontrol de la resistencia al cambio y nuevos modelos de asimilación a lo múltiple donde habremos de crear o afirmar otras concepciones de la vida anímica.

Las nuevas condiciones de exigencia cambian los modos de reproducción de las condiciones de existencia de la sujeción al modificarse la conciencia de sí del sujeto. Por lo que, ontológica y clínicamente, es conveniente colocar al paciente frente a una serie de experiencias que permitan cambiar su autopercepción (Cela, 2003, p. 33).

Y desde esta perspectiva define al espacio dramático:

El espacio dramático para mí es todo espacio humano, todo espacio humano, siempre y cuando se lo esté observando desde ese lugar Cela, 2017).

Teniendo en cuenta que Raúl Cela comprende el espacio terapéutico desde una concepción esquizoanalítica a la que le incorpora la idea de juego de Winnicott en tanto espacio de experimentación cuando refiere al espacio dramático, lo que afirma la influencia ideológica a la que él mismo refiere de Pavlovsky y Moccio, y de Martínez Bouquet en sus comienzos, es que en el marco de este análisis se lo ubica dentro de la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama psicoanalítico.

Carlos Menegazzo, hombre de teatro, llega al psicodrama de modo autodidacta.

... Yo dejé de hacer teatro, yo fui director de teatro, era un actor también, yo hice mucho teatro en lengua, quiero decir teatro en italiano (...) al Psicodrama llegué yo, autodidácticamente (Menegazzo, 2016).

Y se define como psicodramatista...

... con orientación moreniano-junguiana, con las dos orientaciones (Menegazzo, 2016).

Cuando refiere a la idea de espacio dice:

Vuelvo a hablar del espacio concebido como un espacio teatral (...) donde hay varios espacios en juego, es algo así como la mamushca, uno dentro del otro... (Menegazzo, 2016).

Y en tanto espacio teatral no lo diferencia del espacio dramático.

En toda representación dramática las acciones que evocan esas sensaciones y afectos de diverso orden se desarrollan en cierto espacio y en cierto tiempo, que son el tiempo y el espacio dramáticos.

De este modo, a lo enunciado anteriormente podemos agregar que la representación dramática es un quehacer o arte témporo-espacial, mientras que las representaciones plásticas o fotográficas son artes meramente espaciales.

Si se concibe todo quehacer o arte fundamentalmente como un método, *la representación dramática*, en virtud de lo señalado, es un camino que permite, además de presentar, investigar y operar con el tiempo y el espacio propios del hombre, así como con sus afectos.

La representación dramática, como todo método, dispone de instrumentos que le son propios.

Uno de esos instrumentos fundamentales es el hombre mismo, que se compromete en las acciones de la representación dramática con toda su corporeidad, sus afectos, sus valores, su pensar y su posibilidad de decisión.

La representación dramática, por lo tanto, es un medio de investigación en todos esos campos: a esa posibilidad de elucidación se suma la facultad de producir en el hombre determinadas modificaciones.

Los instrumentos esenciales de una representación dramática son: el *mensaje*, que es contenido y se desprende de la acción dramática; el o los *actores*,

que ejecutan esa acción, y el *auditorio*, que recibe activamente ese mensaje como una verdadera caja de resonancia afectiva (Menegazzo, 1981, pp. 64-65).

Sin embargo, cuando define el escenario de psicodrama, lo define como...

... el espacio real y/o virtual donde se representa el drama y la escena presente en la interioridad del protagonista.

Toda persona lleva dentro de sí un “escenario imaginario” en el que transcurren y se registran los actos de su vida.

*El escenario psicodramático permite recrear estos actos mediante el desempeño de los roles propios y complementarios en el **como si dramático**, contextualizando y enriqueciendo lo imaginario con la tercera dimensión del espacio y con la cuarta, la del tiempo convenido convencionalmente.*

El concepto psicodramático de escenario difiere de lo que puede implicar una mera tarima. Este espacio, aún cuando lo que allí se desarrolla en lo manifiesto es un suceso de la cotidianeidad del protagonista, siempre enmarca lo que va surgiendo de una manera característica, al modo de la “hypókrisis...” ([Menegazzo, Tomasini, Álvarez Greco, 2012, pp. 128-129] Fragmento leído durante la entrevista a pedido de Menegazzo, 2016).

Pero el escenario, en realidad, no es solamente el escenario sobre el cual transitamos para hacer una escena, sino al mismo tiempo evoca en niveles profundos de conciencia otros escenarios (Menegazzo, 2016).

Y para ampliar esta definición introduce conceptos de Jung:

... porque en Jung se considera al Psicodrama como “imaginación activa”. Para Jung, “imaginación activa” es la utilización de determinadas artes para expresar cosas en las cuales aparece y emerge el inconsciente. Y el psicodrama es uno, importantísimo, porque es uno de los... y por supuesto, volviendo entonces a lo que me estás preguntando, en el escenario aparecen cosas que tienen que ver con lo previo gráfico ¿no?, generalmente cuando aparece el personaje abuela o abuelo, las está esbozando todo lo que deriva, lo que tiene que ver con registros que hay de los ancestros y de las siete generaciones. Por supuesto, no se sabe qué generación aparece ¿no?. Y también aquello que nosotros los junguianos llamamos registros arquetipales y que en otros lados se llaman registros de vidas anteriores, a mí no me gusta mucho esa expresión, pero aparece en el escenario (Menegazzo, 2016).

La concepción del “*Inconsciente colectivo*”, así como el concepto de “*Arquetipo*”, fueron introducidos en *Psicología profunda* por Carl Gustav Jung. Los *arquetipos* son *estructuras arcaicas*, contenidas en el *inconsciente colectivo*: *personal, vincular, familiar, clánico, étnico y de las razas (...)* Siguiendo las investigaciones del maestro suizo, cada *estructura arquetipal* se compone de “*Fuerza*” y de “*Imago*”. Toda “*imagen arquetipal*” es expresión de *fuerzas positivas y negativas* en integrada estructura. Las *fuerzas* condicionan *imágenes* y las *imágenes* promueven *fuerzas*. Los arquetipos de “*Mandala*”, “*Gran Madre*”, “*Gran Padre*”, “*Ánima*”, “*Ánimus*” y “*Sombra*”, son ejemplo (Menegazzo, s.f., p. 59).

Cabe aclarar que para Carlos Menegazzo los arquetipos los hemos heredado “a través de los tránsitos originarios por la *matriz cósmica* y la *matriz biológico-genética* que nos señaló el padre del Psicodrama” (Menegazzo, 1988, p. 3).

Al conjugar los modelos junguiano y moreniano, hace que le proponga al protagonista trabajar con el escenario que denomina “caja moreniana”.

... el público y el escenario, ubicado en una pared del ámbito... (Menegazzo, 2016).

O puede elegir trabajar junguianamente.

Cuando estamos trabajando con el grupo central, con el círculo, el escenario como círculo, es fuera de los espectadores (Menegazzo, 2016).

El haber vuelto a traer el espacio interior a esta sacralidad puede considerarse un mérito de la psicología Junguiana, que ha transformado el espacio de la comprensión racional en espacio del alma (...) El espacio cobra vida y tiende a organizarse en torno a un centro. El espacio revivificado por el rito hace revivir las imágenes del alma que se encuentran en su interioridad. Como en el mundo arcaico del cual habla Levy Bruhl, el espacio se anima: sueños y recuerdos olvidados vuelven a la memoria, enriquecidos con nuevos recuerdos o fantasías. De este modo, el recinto donde el grupo se reúne adquiere nuevos significados, como espacio simbólico y como espacio vivido simultáneamente (...) En el grupo de psicodrama (así como en el teatro), la repetición del ritual es sólo parcial: la constante del espacio, el ritmo regular del tiempo, la representación de algunos símbolos (la disposición circular de los integrantes del grupo y el espacio escénico central). Emergen la expresión y la creatividad del inconsciente y del consciente al mismo tiempo, que encuentran una constante y una repetitividad en el emerger de símbolos arquetípicos, y una variabilidad infinita en el modo en que éstos son representados. Las imágenes que así se presentan vuelven a transitar, como en los cuentos, con infinitas variantes, las transformaciones del proceso individuativo (Scategni, s.f., pp. 44-45).

Finalmente cuando refiere a espacio psicológico plantea que:

... hay una concepción diferente en la concepción junguiana con respecto a “vos estás trabajando con el cuerpo, con el alma y con el espíritu” (Menegazzo, 2016).

Con el Psicodrama se incluye en psicoterapia la posibilidad del cuerpo, como coordinada para el "encuentro" con los otros en el espacio-tiempo del escenario psicodramático. Entendiendo este "encuentro", fundamentalmente, no solo como una posibilidad de contacto directo, sino, específicamente, en el sentido de que ese cuerpo del otro me posibilita, al poblarlo téticamente, al hacerle de espejo y al invertir roles con él, de participar en su mundo (Menegazzo, 1985, p. 37).

Por lo tanto...

...hay varias espacialidades puestas en juego, hay varias temporalidades puestas en juego en una escena (...), aparecen concomitantemente (Menegazzo, 2016).

En síntesis, para Carlos Menegazzo, el espacio de psicodrama posibilita el "encuentro" con los otros en el espacio/tiempo del escenario psicodramático desde una perspectiva moreniana, trayendo a la luz el espacio del alma desde una concepción junguiana. Cuando refiere específicamente al espacio del escenario, considera que hay varias espacialidades en juego que surgen concomitantemente. Este concepto podría relacionarse con el planteo hecho por Martínez Bouquet cuando refiere a la multidimensionalidad del universo. Sin embargo, Menegazzo se ha formado autodidácticamente, lo que hace pensar en primera instancia que no ha recibido influencia alguna de Martínez Bouquet, salvo que comparten el haber sido influidos por las ideas de Carl Jung. Pero, a partir de considerar sus dichos en una conferencia dada en La Sociedad Argentina de Psicodrama:

En Argentina fue, a pesar de los consejos de Pichon Riviére, recién a partir de la práctica grupal compartida en los hospitales -a finales de la década del 60 y en la primera mitad de los 70- cuando empezamos a ir un poco más de la mano. No tuvimos más remedio que comenzar a mirarnos, casi sin querer queriendo. De estar en los mismos espacios, de trabajar tan de cerca y en tiempos tan inquietantes, fue surgiendo la necesidad de formar alianzas profesionales y superar mutuas competencias (a veces demasiado críticas). Así surgieron notables colaboraciones y fértiles articulaciones reflexivas que nos enriquecieron a todos. Recordemos a Fidel Moccio junto a Eduardo Pavlosky y a Carlos María Martínez Bouquet (Menegazzo, 1988, pp. 1-2).

Se puede establecer que, si bien él no ha recibido la influencia directa de Carlos Martínez Bouquet, no implica no haber sido influido por sus ideas y desarrollos. Por lo tanto para este análisis, se considera a Carlos Menegazzo, dentro de la línea de influencia interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama junguiano.

Una vez diferenciados y evaluados los marcos teóricos con relación a la concepción de espacio, y habiendo determinado la existencia de variaciones generacionales de los entrevistados correspondientes a la segunda y tercera generación de psicodramatistas argentinos representados en la muestra por tres grupos de profesionales, es posible dividir la muestra en tres grupos que representan el desarrollo interno con respecto a la idea de espacio, *las tres líneas teórico/prácticas de desarrollo interno*, diferenciados a partir de la influencia recibida de los primeros psicodramatistas argentinos aquí representados, que fueron particularizados en este análisis en función de tres *corrientes de influencia externa con respecto a la idea de espacio*: la moreniana, la psicodramática psicoanalítica francesa y la psicoanalítica junguiana. Estas tres *líneas internas teórico/prácticas con respecto a la idea de espacio*, que han sido desarrolladas y ampliadas y que en muchos casos forman parte de los nuevos conceptos que hacen a las nuevas corrientes psicodramáticas, son: *la línea interna teórico/práctica del psicodrama moreniano* encabezada por Rojas Bermúdez, *la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama psicoanalítico* encabezada por Eduardo Pavlosky y Fidel Moccio y *la línea interna teórico/práctica de desarrollo del psicodrama junguiano* encabezada por Martínez Bouquet. (Figura 29).

A partir de considerar esta agrupación se continuará este análisis en los próximos apartados analizando los diferentes aportes realizados en tanto grupo que conforma una línea de desarrollo interno.

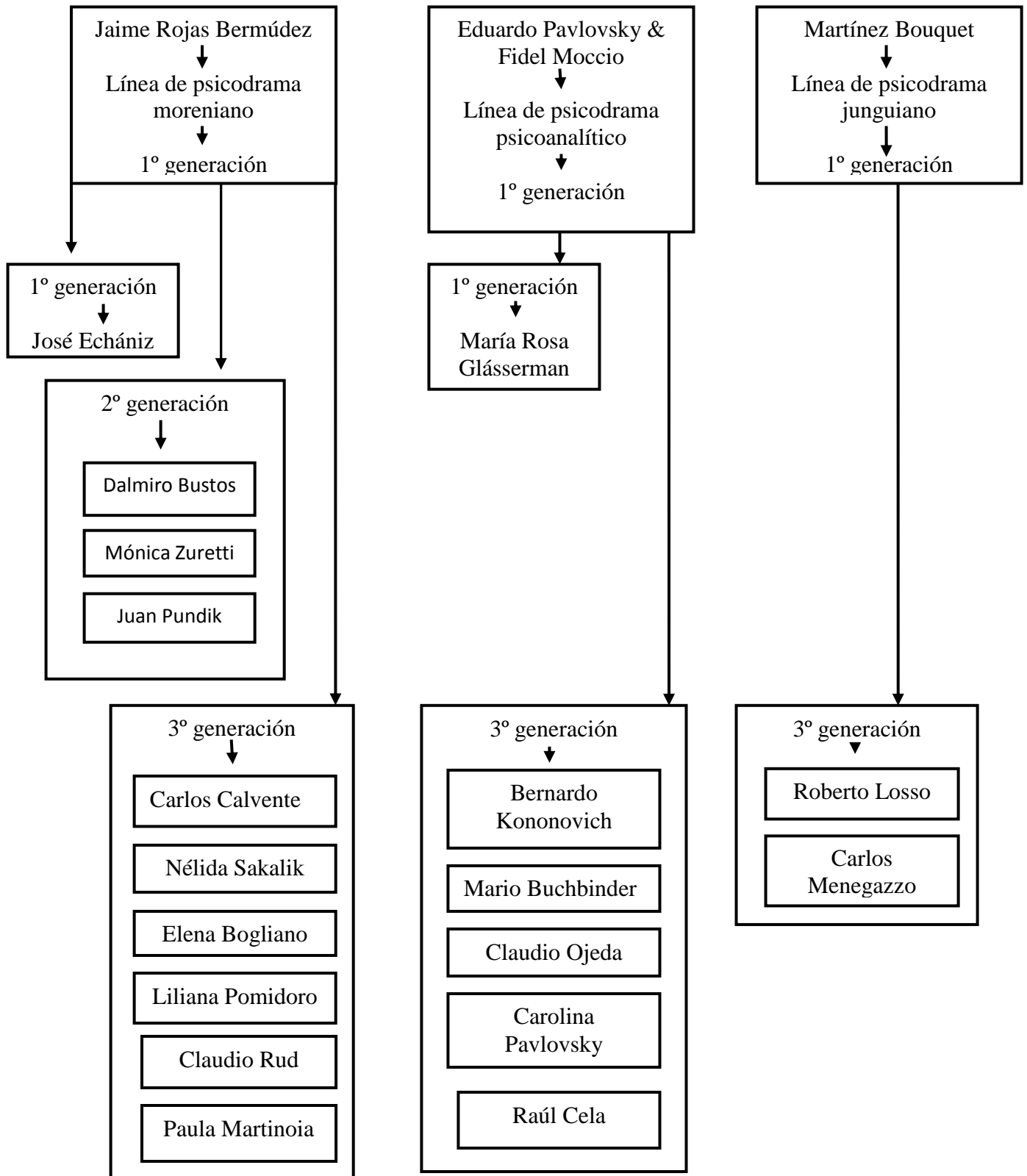


Figura 29. Líneas teórico/prácticas de desarrollo a partir de la concepción de espacio

4.1.3. Líneas teórico/prácticas internas de desarrollo. Similitudes y diferencias.

Ya diferenciadas las tres líneas teórico/prácticas internas de desarrollo: el psicodrama moreniano, el psicodrama junguiano y el psicodrama psicoanalítico, se continuará con este análisis intentando organizar una síntesis, a partir de las unidades de registro obtenidas del material aportado por los entrevistados (Anexos 11, 12 & 13), con el objetivo de poder caracterizarlas con sus similitudes y diferencias a lo largo de su desarrollo.

4.2. Concepción y caracterización del escenario de psicodrama en el proceso de desarrollo del psicodrama argentino.

4.2.1. Concepción de escenario.

La línea teórico/práctica interna moreniana de psicodrama, en su primera y segunda generación, sostiene la mirada de Moreno y define al escenario...

... como soporte físico del contexto dramático (...) Es un espacio que se abre entre protagonista y director constituyendo el soporte físico sobre el cual ocurrirá un encuentro, que es el punto de partida para los procesos creativos que involucran la fantasía, la imaginación, las investigaciones y experiencias (...) El escenario funciona así como el espacio de lo posible (Rojas Bermúdez, 2016).

Siendo este:

El lugar donde ocurre la acción, concreta o virtual (Bustos, 2015).

Según Moreno es el quinto instrumento (...) El escenario es el espacio-tiempo donde se realiza la acción psicodramática (Zuretti, 2016).

Y en la tercera generación se amplía esta mirada a través de un diálogo con otras líneas teóricas tanto terapéuticas como teatrales y filosóficas, transformando el “como si”, el contexto dramático, en tanto espacio connotado, en un “sí”.

El "como si", es el universo que intenta apuntar a la realidad a través de lo imaginario representado dramáticamente.

Esta abreviatura significa "como si fuera la realidad que sólo acontece en el escenario del psicodrama" (Menegazzo, Tomasini & Greco, p. 97).

Es el espacio del como si, como el área donde el psicodrama se desarrolla y sucede, y como ese espacio preacordado con el grupo que si está además geográficamente ya delimitado... (Pomidoro, 2016)

Cuando uno no está connotado, digamos, de significación, puede pisar el escenario para, digamos, para arreglar las luces, ordenar los cables... pero cuando el escenario está connotado de esa significación sagrada, ese pasaje, ese paso que separa el no escenario del escenario, es un paso fundante, es un paso genético, originario, para usar alguna palabra...(Rud, 2016).

Es un sí (...) incluye no sólo lo que está ocurriendo en el escenario sino que es la conexión energética inevitable entre el director, los yo auxiliares, el público y los protagonistas. (...) El escenario no sólo es una zona de catarsis digamos, el escenario tiene un carácter en un punto sagrado, en un punto donde un sujeto

encuentra aspectos de sí mismo que no fueron manifiestos para él hasta ese momento, es una zona de descubrimiento (Rud, 2016).

Es un lugar donde quedan en suspenso las variables cotidianas (...) El escenario sería el equivalente del inconsciente, donde no hay tiempo, no hay identidad (...) Es el hábitat de la realidad suplementaria (...) El escenario marca el contexto dramático. (...) El escenario es importante para la diferenciación del contexto, para diferenciar fantasía de realidad (Calvente, 2015).

Con respecto a la arquitectura del escenario, si bien en Argentina no se construyó un escenario con alguna de los diseños de Moreno, las tres generaciones destacan la importancia de delimitar el espacio del escenario, aunque lo hacen de diferentes modos:

El escenario es un espacio estructurado por el propio grupo que lo constituye como tal (Pomodoro, 2016). Puede estar delimitado con una alfombra lisa con un par de sillas en el centro, en posición de encuentro (sillas-símbolo) ya que...

... enfatizan el aspecto simbólico y el trabajo en otro contexto: el “como si”, contexto dramático, con normas, roles y expectativas diferentes (Rojas Bermúdez, 2015).

... puede tomar diferentes formas. Se puede dramatizar hasta en la cabecita de un alfiler (Zuretti, 2016).

... es un círculo porque así la gente se ve cara a cara, nos vemos todos (Sakalik, 2015).

Es importante saber que cuando uno entra en el espacio del escenario se entra en otro espacio y tiempo...

... porque ahí, entramos en una dimensión donde está todo presente; pasado, presente, futura, personas, cosas, objetos. Sería algo similar al primer universo, es ese lugar sagrado en cuanto a que es sagrado por oposición a cotidiano, a la cotidianidad (Calvente, 2015.)

Delimitar un espacio implica que hay un afuera a donde se puede volver, donde uno puede sacarse el rol, posibilitando a quienes dramatizaron...

... que puedan volver a ser ellas mismas en sus relaciones sociales actuales y poder tener una capacidad de reflexión, que no se confundan, que no queden pegadas a las escenas, que la escena que se juega dentro del escenario se la lleven puesta, pero enriqueciéndose y con capacidad de reflexión (Martinoia, 2016).

Con relación a los tres principios básicos de construcción del escenario, a pesar de no contar con un teatro arquitectónicamente diseñado, las dos primeras generaciones, seguramente por haber tenido contacto directo con Moreno, conservaron los principios.

Se puede tener un espacio donde esté totalmente integrado el grupo y que en medio de ese grupo se dé la dramatización (...) Estar rodeado de un grupo circular es de una eficiencia enorme en el trabajo tanto para el que llega por primera vez como para el que frecuenta este método (Echániz, 2015).

Moreno define el escenario con tres alturas ¿no?, la grupal, la del psicodrama, la, como él la llama, la de los héroes. Es decir, yo creo que las posiciones... en altura, no sé cómo se llaman, si vos mirás una escena desde el balcón, o desde arriba, desde arriba de una silla, la ves absolutamente en una dimensión diferente, no sé si es en una dimensión, por lo menos en una proyección geométrica diferente de la que la ves si estás en la misma altura... (Zuretti, 2016).

En la tercera generación se destacó el principio básico de la circularidad en función de que favorece la vincularidad grupal.

El escenario para mí siempre ha sido un círculo. (...) Es circular, por lo grupal, porque así la gente se ve cara a cara (Sakalik, 2015).

También se conservaron los principios básicos de construcción, la horizontalidad y la verticalidad, aunque se debió recurrir al ingenio personal de cada director para llevarlos adelante porque no se cuenta con tableros arquitectónicamente diseñados,

Uno puede buscar en una plaza o en un lugar un espacio que tenga por ahí una esquina, o una parte que tenga bancos o alguna baranda o alguna cosa de otra verticalidad, está bueno, si, lo aprovecho... (Martinoia, 2016)

Fijate que tengo un montón de cubos donde utilizo distintas alturas (...) Originariamente eran cajones que yo los puedo apilar, puedo hacer una pila y hacer un escenario alto (Bogliano, 2016).

motivo por lo cual, quizás junto a la influencia de otras concepciones de espacio, en algunos casos comenzaron a desdibujarse. Este sería tanto el caso de Nélide Sakalik que considera los principios básicos teatrales y como Claudio Rud que entiende que los principios básicos no pueden ser utilizados de forma predeterminada.

... me parece como demasiado teatral (Sakalik, 2015).

... A veces necesito que se suba a la silla, y a veces necesito que se acuesten en el suelo... (Rud, 2016).

La línea teórico/práctica interna junguiana de psicodrama, como ya se ha dicho, ha sido iniciada por Martínez Bouquet, quién planteó a modo de hipótesis que las <<dimensiones>> son los constituyentes básicos del universo y que habría una gradación infinita de niveles de confluencia de las mismas. Es en este espectro dimensional que Bouquet refiere a lo meso-dimensional como lo emocional, que lo entiende como algo parecido a lo que Jung llama el inconsciente colectivo (Bouquet, 2015), lo pauci-emocional como lo material y lo multidimensional como lo espiritual (Bouquet, 1966, p. 73). A partir de este planteo teórico define al escenario como el lugar donde se produce el pasaje de lo meso-dimensional a lo pauci-dimensional.

Es un lugar técnicamente construido o puesto para trabajar sobre ese nivel de cambio de un nivel a otro... (Martínez Bouquet, 2015).

Roberto Losso, que representa en este trabajo la tercera generación, a partir de la influencia de Martínez Bouquet considera que hay dos escenarios, “el imaginario” donde se dramatiza y el “latente” que responde a la idea de espacio meso-dimensional,

lo latente, lo inconsciente de Freud (Martínez Bouquet, 2006, p. 73), que se va a expresar indirectamente en la escena manifiesta, lo pauci-dimensional para su maestro.

El escenario es un escenario imaginario. Yo de ninguna manera trabajo como trabajaba Moreno con el teatrillo este, donde estaba la zona del escenario, la zona....no. Es imaginario, es decir uno hace una escena, dramatiza y bueno, imaginamos que estamos en tal lado (Losso, 2015).

... también hay un escenario que no funciona como el escenario donde se dramatiza, el otro escenario que está detrás, donde se desarrolla otra escena. Y esa otra escena es una escena que solamente se va a construir con la contribución de las asociaciones de los miembros del grupo (Losso, 2015).

Carlos Martínez ha trabajado mucho el tema. Él no usa la palabra escenario... escena... la escena, que hay una escena que es la que desarrolla en el escenario, que él llama escena manifiesta y otra escena que es una escena latente, que es una escena que se desarrolla en un escenario latente o sea en un escenario que no está allí, pero que está, que indirectamente se expresa en esa escena manifiesta (Losso, 2015).

Carlos Menegazzo, quién también representa en este trabajo la tercera generación, autodidacta, si bien cuando define el escenario lo hace de modo moreniano,

Es uno de los elementos del Psicodrama y de todos los procedimientos dramáticos y sociodramáticos (...) Es el espacio real y/o virtual donde se representa el drama y la escena presente en la interioridad del protagonista (...) Toda persona lleva dentro de sí un “escenario imaginario” (...) El concepto psicodramático de escenario difiere de lo que puede implicar una mera tarima...(Menegazzo, 2016).

cuando lo utiliza le da la opción a su protagonista de que elija podría decirse entre dos “arquitecturas”, el escenario al estilo moreniano que lo denomina “caja moreniana” o el escenario junguiano, donde agrupa a los miembros del grupo en un círculo, símbolo de “sí mismo”, que según la doctora M. L. Von Franz “expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación del hombre y el conjunto de la naturaleza” (Jaffé, 1984, p. 240) donde en el centro del mismo queda establecido el espacio del escenario y fuera se hallan los espectadores.

... es recordando un poco el Psicodrama, yo estuve en Beacon, recordando un poco la caja, que es la caja del teatro italiano ¿no?, un poco transformada como lo hizo Moreno, pero Moreno era un director de teatro, vos lo sabés, y es la caja italiana, la caja de la ópera (...) O sea, el público y el escenario, ubicado en una pared del ámbito... (Menegazzo, 2016).

Cuando estamos trabajando con el grupo central, con el círculo, el escenario como círculo, es fuera de los espectadores... (Menegazzo, 2016).

Sin embargo acuerda con Losso en que hay más de un escenario, hay un escenario latente donde se puede expresar lo inconsciente.

Pero el escenario, en realidad, no es solamente el escenario sobre el cual transitamos para hacer una escena, sino al mismo tiempo evoca en niveles profundos de conciencia otros escenarios (Menegazzo, 2016).

Con relación a la arquitectura del escenario, Martínez Bouquet relató a lo largo de su entrevista que divide el espacio del consultorio en un espacio para dramatizar y en otro para conversar, diferenciado por una arcada.

Acá está esto (señalando una arcada rectangular que divide la habitación en dos sectores) entonces suelo hacer las reuniones con un grupo y un individuo aquí (señalando el sector de la habitación donde está su escritorio donde estamos realizando la entrevista) y cuando le digo de dramatizar generalmente hago esto (cruza hacia el otro sector delimitado por la arcada dirigiéndose hacia el otro sector de la habitación donde hay una biblioteca y sillas apoyadas en la pared) y le digo vamos a hacer esto en el escenario (Martínez Bouquet, 2015).

Roberto Losso no utiliza la arquitectura del teatro de Moreno, pero trabaja con tres niveles diferenciados.

El escenario es un escenario imaginario. Yo de ninguna manera trabajo como trabajaba Moreno con el teatrillo este, donde estaba la zona del escenario, la zona....no. Es imaginario, es decir uno hace una escena, dramatiza y bueno, imaginamos que estamos en tal lado. Pero no es un espacio pre-constituido, predeterminado (Losso, 2015).

... tres niveles, el nivel del escenario, llamémosle así, donde se desarrolla la escena, un nivel intermedio donde está el otro terapeuta o director y otro nivel que es el nivel de la audiencia, el público que está observando la escena, y está participando también indirectamente de lo que está pasando en la escena (Losso, 2015).

Menegazzo se refirió a los tres principios básicos de construcción:

Utilizo solamente el girar con el protagonista, cuando dirijo ¿no?, alrededor del grupo que circunda, es como estar en el primer nivel de Moreno, y después lo invito hacia el centro, si están trabajando en el centro, y que arme la escena como escenógrafo (Menegazzo, 2016).

En síntesis, podría decirse que a lo largo del desarrollo de la línea interna junguiana, si bien cada uno de los entrevistados le imprimió a la arquitectura del escenario su propia impronta, han considerado dos escenarios, el manifiesto, “el escenario dramático”, que se diferencia de otro escenario, “el latente”, que contiene material inconsciente que puede o no manifestarse en el primero.

En la tercera línea interna, el psicodrama psicoanalítico, Bernardo Kononovich, fiel a las ideas de Anzieu:

Hay un segundo tipo de espacio psicodramático totalmente distinto: el de la repetición de los afectos olvidados. Puede tratarse de efectos inhibidos cuyo recuerdo, lo mismo que las representaciones a él ligadas, ha sido reprimido por el yo bajo la influencia del super yo: se está todavía en una problemática neurótica (Anzieu, 1982, p. 94).

Define el escenario:

Desde el psicodrama psicoanalítico, el escenario era un espacio para que se pudiera desarrollar una dramatización cuando uno veía que de acuerdo a lo que el paciente hablaba, lo verbal, no alcanzaba o no daba elementos como para poder entender psicoanalíticamente lo que sucedía y por supuesto no permitía eso dar una interpretación psicoanalítica. Entonces, ahí se utilizaba la dramatización. El escenario era un espacio para poder hacer la dramatización y punto (Kononovich, 2015).

En el caso de Carolina Pavlovsky podría decirse que ella también considera las ideas de Anzieu (1982, p. 90) con respecto a que “el psicodrama analítico requiere un espacio de representación lo más neutro posible”.

Primero tiene que ver con una demarcación espacial. Dentro del espacio donde uno está trabajando, hay que demarcar y delimitar explícitamente y lo más claramente posible que de este lado es un escenario, es un espacio escenario, y de este lado está el público, y como vamos a dramatizar es de este lado, de este lado no vamos a pasar y nos sentamos en el público, como para diferenciar también no solamente el público... (Pavlovsky, 2016).

Pero amplía este concepto a partir de plantear que lo teatral habilita la posibilidad de juego.

... cuando en el relato verbal se plasma al relato tridimensional que tiene lo teatral, uno empieza a ver cuerpos y empieza a ver otra intensidad distinta de lo que dijo cuando estaba sentado, y eso es riquísimo de por sí, y lo que empieza a pasar cuando el protagonista empieza a actuar y a interactuar, (...) cuando ya se empieza como a ligar un poco del director ¿no? y empieza como a interactuar más, y se mete, y entra por una puerta y sale por la puerta y mira por la ventana y juega, para mí es interesantísimo (Pavlovsky, 2016).

Incorporando los conceptos de Winnicott que Anzieu aplicó al psicodrama,

El espacio psicodramático puede particularizarse de diferentes maneras. A menudo está próximo a lo que Winnicott llamó área transicional. Esta área está marcada por la mediación que la madre establece entre las necesidades corporales y psíquicas del niño por una parte, y el medio físico y social por otra (...). Los juegos entre el niño y el entorno materno (del cual forman parte el padre y los posibles hermanos) -juegos de cuerpo, de fonemas, de simulacros de palabras- y luego los juegos del niño solo o con otros niños, establecen y exploran ese espacio de entre dos, de la frontera de las marcas y de los márgenes, de la fluctuación de los límites entre el adentro y el afuera, entre lo mío y lo no mío, entre yo y los otros. La actividad psicodramática apunta, entre otras cosas, a reconstruir el área transicional (al hacer entrar al sujeto en la representación y al entrar en su juego, los psicodramatistas favorecen en él los procesos de desidentificación, de reidentificación y de renarcisación), a restaurar la capacidad de simbolización, y de creatividad, a devolver al sujeto la confianza en la vida y en sí mismo (Anzieu, 1982, pp. 91-92).

el escenario se transforma en un espacio de exploración, en un espacio de juego que se puebla.

... yo relaciono mucho el escenario con lo espacial. Por ejemplo, además, las paredes reales, cuando la persona, dentro del escenario, se apoya contra la pared real, yo lo saco, le digo “no, no, la pared es la realidad, acá no había una pared...”, el tipo está parado, y si hay una pared es sólo una pared imaginaria. Como que el escenario, a mí me permite... es como un espacio que, si bien está acotado a cierta limitación física, se empieza a poblar de personajes, espacios, escaleras que miden cuatro metros, de repente se pueden jugar como que miden dos pisos, y desde lo espacial, esto que te digo, lo uso como instrumento para ver la tridimensionalidad que tiene el discurso cuando se convierte en tridimensional (Pavlovsky, 2016).

Y ese espacio, que Anzieu (1980, p. 90), define como “el espacio que le da al sujeto “no una impresión de poder sino de libertad” Buchbinder, a partir de comprenderlo como *espacio vacío* (Peter Brook como se citó en Osorio, 2011, p. 7), abre ese escenario hacia lo imaginario y, a través del psicodrama que se da entre ambos espacios, se puebla de múltiples espacios que interjuegan. Así es como surge el espacio de lo carnavalesco con la poética, donde la máscara como objeto transicional posibilita el encuentro entre el mundo interno y el mundo externo, un espacio potencial de unión entre lo interno singular y lo “universal” (Buchbinder, 1993, p. 173).

El espacio real es, bueno, donde colocás el escenario (...) Y el espacio imaginario, son las construcciones que se van haciendo con relación a ese espacio real (Buchbinder, 2016).

Ese lugar del espacio sin nada, como la tela en blanco o la hoja en blanco del escritor, es el lugar de las construcciones imaginarias, de los personajes, objetos, etcétera (Buchbinder, 2016).

Hay un lugar de la palabra poética como lugar de generación de la palabra y el tema del escenario. Entonces el escenario es un lugar de creación, un lugar donde se produce el acto de verdad como acto (Buchbinder, 2016).

Y es este espacio, el que Claudio Ojeda define como el espacio de juego de la subjetividad,

El escenario es un espacio de juego de la subjetividad. Podría definírtelo así. Es un espacio donde se juega subjetividad. Es un espacio...vamos a jugar a las definiciones...es un espacio objetivable donde se puede jugar la subjetividad (Ojeda, 2015).

el que, según Cela, permitiría...

... comprender simbólicamente la teatralidad donde se despliegue (Cela, 2016).

Con respecto a la estructuración del escenario, ninguno de los entrevistados parte de una arquitectura previa y no consideran los principios de construcción planteados por Moreno.

Institucionalmente el escenario fue estructurado en el centro del grupo (...) Es lo que más fácil sale, es lo que más espontáneo se da... (Kononovich, 2015).

El escenario está determinado por el grado de teatralidad (Cela, 2016).

Nosotros por momentos trabajamos con las diferencias de altura porque trabajamos con escaleras (...) Creo que Moreno hablaba del eje axial ¿no?, del eje vertical, y eso lo trabajás mucho, pero no te puedo decir que el de arriba significa la relación con los dioses y el de abajo... (Buchbinder, 2016).

Son momentos más que principios... (Pavlovsky, 2016).

Debe ser muy productivo trabajar con un escenario en distintos niveles, porque abre más posibilidades de juego (Ojeda, 2015).

Hasta aquí se puede pensar que esta línea interna de psicodrama psicoanalítico en su desarrollo fue concibiendo el escenario como un espacio real, sin estructura arquitectónica previa, donde los miembros del grupo se mueven dramáticamente con libertad abriéndose a múltiples espacios imaginarios que se definen en su interjuego.

En síntesis, a lo largo de este apartado se ha intentado definir el escenario en las distintas líneas teórico/prácticas de desarrollo. La línea del psicodrama moreniano, más allá de que los conceptos arquitectónicos se van diluyendo en el proceso, entiende el escenario de psicodrama como el espacio del encuentro que se da en el *como si* y que se considera, en tanto espacio connotado por el grupo, como un *si*. La línea del psicodrama junguiano, entiende que hay dos escenarios, *el latente* que puede o no expresarse en el *dramático*, siendo el escenario de psicodrama el que justamente posibilita este pasaje dimensional. Y la línea interna del psicodrama psicoanalítico que entendió el escenario como un espacio real que se torna un espacio de exploración y de juego, y es en ese espacio vacío donde emerge lo imaginario en una multiplicidad de espacios que interjuegan entre sí.

A partir de esto, cabe preguntarse si estas líneas que si bien se diferencian, son opuestas o complementarias. Quizás la respuesta la tiene uno de los entrevistados:

Carlos Calvente, en un intento de definir el personaje como instrumento, define el escenario entremezclando tres conceptos: *espacio transicional* de Winnicott, *realidad ampliada* de Moreno e *imaginario radical* de Castoriadis:

... el espacio transicional que Winnicott propone es un modo particular de entender el escenario psicodramático.

Ese espacio y fenómenos transicionales, origen del juego -la creación- la cultura, es habitado, desde mi perspectiva, por la imaginación.

Creo que Moreno, al menos íntimamente -ya que lo perturbaba una compulsión de originalidad- no hubiera desechado esa propuesta de lo transicional.

Pues, a mi modo de ver, da respuesta a la brecha que Moreno necesitó abrir entre fantasía y realidad, al hablar del proceso evolutivo. La brecha, al decir de Winnicott, es la paradoja que hay que aceptar para que la creatividad se desarrolle y se construya la subjetividad o realidad psíquica.

Que no es otra cosa que la realidad suplementaria de Moreno. La brecha Fantasía - Realidad, (en mi opinión,) puede reformularse, aunque ni Winnicott ni Moreno lo digan: Realidad- Imaginación- Fantasía o a la inversa.

En ese trazo Fantasía-Realidad se instalan y desarrollan los productos de la creación, del juego, alimentados desde la imaginación, ya sea imaginación radical o segunda, dependiendo de su profundidad. Uno de esos productos, que instrumento en mi práctica, es el personaje (Calvente, 2009, pp. 112-113).

Para poder ampliar este planteo a lo propuesto por las otras líneas es importante comenzar por entender a qué refiere Calvente cuando habla de Winnicott y su respectiva paradoja:

El concepto de *espacio transicional* es la piedra de toque del pensamiento de Winnicott. Supone una aportación decisiva al Psicoanálisis por la ruptura epistemológica que introduce en su modelo teórico: la *tercera tópica*, una nueva tópica que determina la abolición del registro binario (interno-externo, subjetivo-objetivo, etcétera). Es la *zona intermedia de experiencia* entre el individuo y el ambiente, en la que se entrelazan la realidad (psíquica) interna y la realidad externa. Un espacio hipotético o virtual, que no es la realidad externa ni la *realidad interna*, sino que participa de ambos mundos, y que corresponde al espacio del *jugar*, del *soñar*, de la *experiencia cultural*. Es la clave del sentido de la vida y de la salud mental. Lo *transicional* es un modo de funcionamiento psíquico que no se rige por categorías lógicas sino por la *paradoja* (Lacruz, 2008, 2º *El naturista psicoanalítico* 3ª frase).

Es este concepto el que es ampliado a la idea de realidad suplementaria que define Moreno:

Se puede muy bien decir, que el Psicodrama proporciona al paciente una experiencia nueva, ampliada, *un plus de realidad...* (Moreno, 1972, p. 78).

Planteando que no es contradictorio con lo que refiere Moreno cuando habla de la brecha entre fantasía y realidad:

La brecha entre fantasía y realidad es el pasaje de la matriz de identidad total indiferenciada a la matriz total diferenciada.

El descubrimiento de la existencia del “otro” diferente de sí en el desarrollo de sus roles psicosomáticos, obliga al niño a separar su fantasía de totalidad absoluta de la realidad de presencias y ausencias que se le ofrecen (Zuretti, 1995, p. 61).

El primer esbozo de yo y no yo marca una segunda etapa de reconocimiento de algo diferente a “sí mismo” y constituye el germen de la separación entre fantasía y realidad (Zuretti, 1995, p.61).

Y finalmente, cuando Calvente habla de los dos tipos de imaginación como productos plantea que:

El juego de palabras alude a la propuesta de dos tipos de imaginación. La primera se refiere a la imaginación como facultad del psiquismo que posibilita la generación de algo en su ausencia, -imaginación reproductiva-, o la producción de algo inexistente como invento o creación. Es la concepción tradicional de imaginación.

La segunda propuesta: el lugar del Psicodrama en la imaginación, llama la atención hacia otro tipo de imaginación; la imaginación radical (Castoriadis) que propone una concepción novedosa de la imaginación como principio básico y fundante del funcionamiento psicológico (Calvente, 2009, pp. 105-106).

Siendo la imaginación radical:

...la capacidad de producir representaciones y fantasmas no derivados de la percepción, es una facultad espontánea de representación que no está sujeta a un fin predeterminado. Con el término *radical*, Castoriadis (1983) hace énfasis en la capacidad de invención y de creación de la psique: es radical porque alude a la raíz de la creación; la imaginación radical es lo que permite a esta última producir representaciones, formular lo que no está, ya que la psique humana se caracteriza por la autonomía de la imaginación, en tanto produce un flujo representativo no sometido a un fin determinado. Lo que es para la psique, lo es por efecto de la imaginación radical. El psiquismo humano está en la base de la capacidad humana del simbolismo, de la posibilidad de crear signos, es decir, de la posibilidad de ver una cosa en otra que, en últimas, hace posible el lenguaje. La psique humana es capaz de experimentar placer mediante la representación. Esta capacidad del signo está en la base de la metáfora y constituye el fundamento, para Castoriadis, de la plasticidad de la psique y la creatividad social. La puesta en escena de nuevas imágenes, la creación de condiciones de posibilidad para la emergencia de nuevas ideas, alimenta este proceso re-creativo de las comunidades, de los grupos, de las sociedades. Lo imaginario se enraíza en el orden del sentido, se entronca en las finalidades rectoras de la sociedad. De ahí que Castoriadis conciba al hombre como un ser propiamente fantasioso, imaginante: la fantasía se enraíza en la condición misma del deseo (Agudelo, 2012, p. 10).

Lo imaginario radical es el conjunto de esquemas organizadores; es la condición de representabilidad de lo que una sociedad se ofrece a sí misma. Se denomina también imaginario primero, para referirse a la capacidad de darse lo que no es dado como tal en los encadenamientos simbólicos del pensamiento ya constituido. Gracias a este tipo de imaginario la sociedad crea lo nuevo (Agudelo, 2012, p. 10).

... Castoriadis está en contra de la conceptualización lacaniana del imaginario como “imagen de”; lo plantea, más bien, como condición de posibilidad y existencia para que una imagen sea “imagen de”. En esta medida, lo imaginario no “denota” nada; lo imaginario “connota”, por lo cual no puede ser captado de manera directa sino de forma derivada. El autor critica la posibilidad de una realidad objetiva, independiente de un imaginario que la preconstituye. No hay una tal división entre lo real y lo imaginario, antes bien, realidad e imaginario se fusionan en una interdependencia que constituye aquello que es aceptado como realidad (Agudelo, 2012, p. 11).

Si tomamos este planteo y lo abrimos a las otras dos líneas se puede definir el escenario de psicodrama como:

El instrumento que habilita la zona intermedia de experiencia entre el individuo y el ambiente, de diferenciación y de encuentro con el otro en donde se entrelazan la realidad (psíquica) interna y la realidad externa así como la fantasía y la realidad. Un espacio hipotético o virtual, que no es la realidad externa ni la realidad interna, sino que participa de ambos mundos en una travesía dimensional posibilitadora de lo creativo. Un lugar objetivable en el que se configuran una multiplicidad de espacios que en su interacción posibilitan el juego de la subjetividad y la comprensión de la teatralidad donde ella se despliegue. Un espacio que corresponde al espacio del jugar, del soñar, de la experiencia cultural, donde lo latente puede expresarse a través de lo dramático,

abriéndole al protagonista la posibilidad de una experiencia nueva, ampliada, un *plus de realidad* que surge como producto de la fusión de lo imaginario y lo real, fusión que en el devenir del proceso psicodramático se constituye como realidad.

Entonces, se observa que no hay contradicción alguna entre las propuestas de las tres líneas sino que por el contrario profundizan en lo que respecta a la comprensión y definición del escenario de psicodrama.

Sin embargo si comparamos el modo en que han utilizado el espacio del escenario con las líneas teóricas en la que cada uno de los entrevistados se ha identificado, se observa en algunos casos que no hay coincidencia. Esto posibilita determinar que el modo en que es utilizado el escenario de psicodrama depende de la concepción de espacio de cada uno de los entrevistados que conforman la muestra independientemente de la línea teórica a la que cada uno de ellos se inscribe (Figura 30).

Ya definido el escenario, con el objetivo de poder caracterizar similitudes y diferencias se evaluará en este proceso de análisis el modo particular en que cada una de las líneas teórico/prácticas internas hicieron uso del escenario en el desarrollo del proceso psicodramático.

Figura 30. Cuadro comparativo entre línea teórico/interna de desarrollo interno con respecto a la concepción de espacio y la línea psicodramática en que se inscribe.

Entrevistado N°	Nombre del entrevistado	Generación de psicodramatista a la que pertenece	Grupo del universo de estudio al que pertenece	Línea psicodramática en la que se inscribe	Línea teórico/interna de desarrollo interno con respecto a la concepción de espacio
1	Claudio Ojeda	3°	3°	Zerka-moreniana	Psicodrama psicoanalítico
2	José Salvador Echániz	1°	1°	Moreniana	Psicodrama moreniano
3	Carlos María Martínez Bouquet	1°	1°	Línea propia	Psicodrama junguiano
4	Roberto Horacio Losso	3°	3°	Psicoanalítica	Psicodrama junguiano
5	: Dalmiro Manuel Bustos.	2°	2°	Línea propia	Psicodrama moreniano
6	Carlos Calvente	3°	3°	Psicoterapia psicodramática	Psicodrama moreniano
7	Jaime G. Rojas Bermúdez	1°	1°	Línea propia (Escuela Argentina)	Psicodrama moreniano
8	Bernardo Kononovich	3°	3°	Psicoanalítica	Psicodrama psicoanalítico
9	Juan Pundik Knapheis	2°	2°	Psicoanalítica	Psicodrama moreniano
10	Nélida Sakalik	3°	3°	Psicoanalítica	Psicodrama moreniano
11	María Rosa Glässerman	1°	1°	Sistémica	Psicodrama psicoanalítico
12	Claudio Rud	3°	3°	Psicodrama centrado en la persona	Psicodrama moreniano
13	María Carolina Pavlovsky	3°	3°	Línea de la multiplicación dramática	Psicodrama psicoanalítico
14	Marío Buchbinder	3°	3°	Poética de la cura y Poética del desenmascaramiento	Psicodrama psicoanalítico
15	Carlos María Menegazzo	4°	3°	Moreniana-junguiana	Psicodrama junguiano
16	Elena Lucía Bogliano	3°	3°	Psicodrama Escuela Argentina	Psicodrama psicoanalítico
17	María Mónica Zuretti	2°	2°	Psicodrama moreniano	Psicodrama moreniano
18	Liliana Marta Pomodoro	3°	3°	Psicodrama moreniano	Psicodrama moreniano
19	Paula Martinoia	3°	3°	Psicodrama moreniano	Psicodrama moreniano
20	Raúl Francisco Cela	3°	3°	Psicodrama Zen	Psicodrama psicoanalítico

4.2.2. El escenario en el proceso psicodramático

Ya definido el escenario como instrumento, se continuará el análisis caracterizando las diferentes líneas teórico/prácticas de desarrollo interno a partir del modo particular en que fueron utilizados los múltiples espacios, que en su interjuego a lo largo del proceso psicodramático (pasaje por las tres fases que hacen a la sesión de psicodrama: caldeamiento, dramatización y compartir [Moreno, 1966, p. 116]) constituyen el escenario como una herramienta. Es el objetivo de esta etapa del análisis poder determinar tanto las diferencias como las similitudes entre sí.

La primera línea interna teórico/práctica designada en este trabajo, la moreniana, no trabajó con un escenario previamente demarcado, salvo Elena Bogliano.

... yo creo que el escenario es re grosso ¿viste?, para mí es re importante tenerlo. Por eso digo, siempre, donde vamos, siempre marcamos al escenario, siempre (...) Tengo mucho cuidado con el tema del escenario yo, y de marcar lo que es fantasía y lo que es realidad (Bogliano, 2016).

Con relación al uso del escenario a lo largo de las tres etapas del proceso psicodramático, el *caldeamiento*, la *dramatización* y el *sharing* (momento de compartir y de comentarios), los entrevistados hacen referencia a la importancia de contar con un espacio específico para realizar el *caldeamiento*. Hay quienes ya designan este espacio como escenario y hay quienes consideran que el escenario se va a ir delimitando a lo largo del proceso.

... el escenario juega un papel importante para el caldeamiento... (Sakalik, 2015).

A veces en la facultad se ha dado que los caldeamientos, por ahí caminan por todo el salón ¿no?, por ahí eso es como que está bueno hacerlo, porque ahí, cuando uno hace que el caldeamiento circule por todo el espacio que se está haciendo, también puede hacer que el grupo determine qué lugar quiere trabajar, o cuál quiere que sea su espacio de escenario (Martinoia, 2016).

Te diría que en el warming, en el caldeamiento, ocupo todo el escenario, o sea como el escenario de manera... sin demasiada diferenciación y luego cuando se va orientando hacia... comenzamos a pasar del caldeamiento inespecífico al caldeamiento específico, ahí comienzo a privilegiar una parte del espacio, que sería el escenario, en donde ahí ya le doy otro sentido. Comienza a ser más realidad aquello de que ese es el espacio sagrado (Calvente, 2015).

Sin embargo, podría decirse que esta controversia acerca de si en el *caldeamiento* ya se está dentro del espacio del escenario o no, que se da entre quienes no delimitan el escenario de modo previo, tiene una posible resolución a partir de lo propuesto por Claudio Rud.

El escenario aparece, digamos, efectivamente, en el segundo momento, pero también está presente a la hora del caldeamiento (...) en su virtualidad.... (Rud, 2016)

Y este espacio es necesario en esta etapa con el objetivo de caldear roles.

Para mí es fundamental el caldeamiento del rol... (Bustos, 2015).

Si bien los entrevistados han indicado la existencia de ciertas preferencias acerca de la utilización de una zona u otra del escenario, una vez delimitado el escenario y habiendo alcanzado la etapa de la *dramatización*, no se han realizado observaciones específicas acerca de la significación de esos espacios así como en su momento lo realizaron tanto Alberto Fontana junto a su equipo, que están descritas en sus libros “Psicoanálisis y cambio” (1971 -ver figuras: 20, 21 & 22-) y en “Sesión prolongada” (1982 -ver figura 19-), como Dalmiro Bustos en su artículo “Lenguaje psicodramático” (1974 -ver figura 23-).

Si marco un escenario en una parte de un salón, esa parte del salón tiene un fondo y un frente y noto que hay gente que tiene, que se siente más protegida o se siente más a gusto si trabaja en el fondo, que tiene...se siente como... en esa parte del escenario que estaría como más encerrada (...) Hay un libro de Fontana que se llama “El Tiempo y los Grupos” en donde se habla del espacio en los grupos y yo he prestado atención a esto y de acuerdo a esto por ejemplo gente con características fóbicas, en el grupo, se sientan cerca de una ventana, de una puerta, siempre buscan una salida. Gente con características más esquizoides, se orientan en el grupo, cuando se arma el grupo circular, se orientan más hacia una esquina, más hacia los rincones (Calvente, 2015).

El momento del *sharing* se realiza fuera del espacio del escenario.

Entonces, después cuando hacemos el sharing, yo prefiero que estén todos sentados en el suelo (refiriéndose al espacio fuera del escenario) porque los pone en más contacto con la tierra y con la posibilidad de expresar mejor todo lo que sintieron... (Sakalik, 2015).

Los entrevistados hicieron referencia a la importancia de la utilización de los cinco instrumentos dentro del proceso psicodramático.

... Muy indispensable cada uno de los instrumentos, como que no puede existir uno sin el otro, eso es indispensable (Sakalik, 2015).

Creo que todos los instrumentos tienen el mismo nivel, se llaman instrumentos, es decir, es algo que necesitás para operar (Zuretti, 2016).

Con relación específica al protagonista, el escenario:

Es un espacio que se abre entre protagonista y director, constituyendo el soporte físico sobre el cual ocurrirá un encuentro, que es el punto de partida para los procesos creativos que involucran la fantasía, la imaginación, las investigaciones y experiencias (...) El escenario es un espacio ofertado al protagonista para que pueda construir en él las respuestas y los nuevos caminos que, en la tensión del afuera social, no ha podido realizar; es el espacio de lo posible, de la ficción y la fantasía... (Rojas Bermúdez, 2015)

Y el director:

El director, en mi modelo de sicodrama, no entra en el escenario para jugar roles sicodramáticos y se mantiene siempre en el contexto grupal, puesto que debe mantener una visión global de lo que sucede en el escenario (Rojas Bermúdez, 2015)

El espacio para mí es referencia... el escenario es referencia directa al director... (Martinoia, 2016)

El escenario básicamente lo maneja el director, una vez que el yo auxiliar está en el escenario el director quedó afuera, el que tiene el manejo del escenario es el yo auxiliar, y uno analiza, mira, ve qué es lo que está pasando... (Bogliano, 2016)

Con respecto al material aportado a lo largo del proceso:

... el material del yo auxiliar profesional y del director (unidad funcional) nunca se plantean en la terapia (Rojas Bermúdez, 2015).

Los entrevistados coinciden en la importancia de contar con yo auxiliares, que pueden estar entrenados o no, como recurso terapéutico:

... cuando la persona está bloqueada o está trabada, bueno, ahí entran los yo auxiliares, como doble, me parece que es un buen recurso que puede ayudar, dentro del escenario, y el escenario da esa posibilidad. Una, de que la persona pueda reconocerse bloqueada y trabada ¿no?, que pueda corporizarse y vivir ese bloqueo, y también está, bueno, el escenario permite esto de que haya yo auxiliares que puedan percibir y poner en palabras lo que le está pasando a ese protagonista para ir a la búsqueda de la escena que traba, que es la que se va a jugar en el escenario (Martinoia, 2016).

Y en los casos en que no se cuente con yo auxiliares, con la llegada de la tecnología se pueden utilizar nuevos recursos terapéuticos como el uso del Ipad, habilitando nuevos espacios en el escenario.

Cuando no tengo yo auxiliar, cuando no tengo yo auxiliar, utilizo el Ipad (...), lo filmo (al protagonista) y se lo muestro (...) Ahí tenés otro, otro espacio posible ¿no?, el de esa pantalla, la pantalla devuelve mucho. Además como te digo, la foto te permite ver cosas que los ojos no ven (Bogliano, 2016).

Con relación al auditorio:

El auditorio percibe lo sucedido en el escenario y fuera de él, y hay una corriente de comunicación sin palabras, de gestos, posturas y movimientos, entre todos los que comparten el mismo espacio. En general, sin embargo, la atención del auditorio está focalizada y atraída por los sucesos del escenario (Rojas Bermudez, 2015).

Con relación a los movimientos y posiciones que toma el protagonista o los miembros del grupo en el escenario se puede decir que están siempre de uno u otro modo interviniendo en el proceso psicodramático:

Las dimensiones espaciales y los aspectos proxémicos y etológicos (distancias, alturas, posiciones, etc.) dados por el espacio y propiciados por el escenario son

elementos constantemente presentes coadyuvantes en las dramatizaciones e imágenes realizadas en el escenario (Rojas Bermúdez, 2015).

A pesar de que los entrevistados consideran que tienen alguna significación, que las zonas no estarían predefinidas,

... tiene un carácter evocador, por supuesto, pero no predefinido (...) A veces (ubicarse en el centro del escenario) da alguna idea de pretensiones egóicas, y a veces es circunstancial, no diría que es... porque yo prefiero acceder a cada escena con, si querés, una mirada nueva, fresca, no connotada de antecedentes que me hacen predefinir que si ocupa el centro es porque tiene un trastorno narcisista de la personalidad... (Rud, 2016).

no se niega una posible significación.

... diría que el escenario lo podemos leer nosotros que somos occidentales, de izquierda a derecha. Entonces el pasado estará a la izquierda, el presente en el centro y el futuro a la derecha. En un escenario a la italiana digamos (Rud, 2016).

Las zonas del escenario posibilitan explorar la vincularidad y la espontaneidad:

Las distancias marcan distancias afectivas. Hay algo, digamos, de las distancias digamos, que da cuenta de la vincularidad entre uno y otro, da cuenta de lo intersubjetivo. No es lo mismo cincuenta centímetros que dos metros (Rud, 2016).

... la escena que se trae, en el primer momento es una escena donde evidentemente la espontaneidad por algo se ha frenado, porque si no se hubiera cambiado sola la escena, no haría falta traerla al Psicodrama. Al empezar a trabajar, va a haber señales, que pueden estar en el cuerpo, en un síntoma, en un dolor, en una posición... (Zuretti, 2016)

También se puede reconstruir la memoria ya que el grupo ubica en los mismos lugares escenas que tienen relación entre sí, lo que permite indagar, definir y diferenciar tiempos.

... una dinámica particular en ese espacio, que los llevaba a ubicar en esos espacios, escenas que al final de cuentas eran semejantes entre sí (Zuretti, 2016).

...Esto que yo traigo no remite al futuro, remite a mi presente percepción de lo que pudiera ser mi futuro (Rud, 2016).

Es importante esto de definir los tiempos dentro del escenario, decir “bueno, esto pasa en este tiempo”, caminar hacia otro tiempo por adentro del escenario y disponerlo en otro lugar, porque si no también puede haber mucha confusión de tiempos ¿no?. Cuando hacemos los psicodramas que son transgeneracionales (...) el pasaje de un tiempo a otro también lo hago en forma circular, caminando en forma circular (Martinoia, 2016).

... en Psicodrama nosotros vamos a buscar escenas pasadas para corregir la escena presente. Yo muchas veces suelo dejar en el espacio psicodramático el espacio de la escena pasada, y desplazo la escena sin levantarla y sin borrarla. Esto por lo menos yo lo hago así. Zerka solía levantar totalmente la escena,

limpiar el escenario. Yo no, yo suelo dejar el espacio de la escena pasada sin cambiarlo y, al llegar a la modificación... (Zuretti, 2016).

Posibilita indagar aspectos simbólicos a través de lo proyectivo que, según Bustos, el director puede significar para poder explorar aspectos tales como la comunicación. También pueden explorarse aspectos sociométricos, las emociones y su intensidad.

(El aspecto proyectivo)...está en todos los lugares del escenario, pero a todas le das una significación que, este, además tiene que ver con lo que vas mirando, que a veces te están haciendo una escena y vos estás mirando una nota a pie de página. La nota a pie de página podría decir, y si es algo aquí (...) es decir enfocás un aspecto dislocado de la comunicación y lo explorás ¿no? como que...y ahí se va armando (Bustos, 2015).

... hay gente que le cuesta mucho la verticalidad, que buscan los espacios muy bajitos, muy poco comprometidos... bah, no sé si muy poco comprometidos, estoy hablando desde lo que los otros ven ¿viste?... (Bogliano, 2016)

Un alejamiento puede ser un rechazo hacia el rol que está desarrollándose en ese momento en el escenario, un acercamiento una aceptación (...) Va a haber una constante expresión de la sociometría de las relaciones a través de los movimientos que van ocurriendo en el escenario (Zuretti, 2016).

Los grupos por ejemplo giran en un sentido cuando están abriendo la sesión, y en general giran en otro sentido en el momento en el que una emoción profunda empieza a expresarse (Zuretti, 2016).

La intensidad de la escena a veces tiene que ver con el lugar que eligen (Pomodoro, 2016)

Ante la pregunta del entrevistador sobre la posibilidad de exploración de la tele y la transferencia Dalmiro Bustos, él responde:

Si, si, si. Es muy evidente, sobre todo cuando trabajás en un juego dramático por ejemplo (Bustos, 2015).

En síntesis, si bien Moreno planteó que:

No es indiferente la posición que asume cada actor sobre el escenario, el ritmo de su actuación y la secuencia de sus acciones: cada caso exige una norma de velocidad (tiempo), una norma de posición (espacio) y una norma de secuencia (unidad). (Moreno, 1977b, p. 90).

El estado interno de espontaneidad tiene aquí un equivalente en el estado externalizado espacial que conduce a una acción espontánea armoniosa...” (Moreno, 1977b, p. 113).

Y sugirió un esquema para anotar los movimientos dentro del escenario (figura, 14), la línea interna moreniana escasamente tomó esto en cuenta. Sin embargo, a partir de ir definiendo las posibilidades que brinda el escenario en el proceso psicodramático a partir de la integración de los otros cuatro instrumentos, si bien no hay una descripción

acerca de que tal movimiento o posición del protagonista o de los miembros del grupo dentro del proceso implique necesariamente algo pre-determinado, la observación de los mismos aporta datos que el director considera útiles para aquello que en ese momento esté explorando. De este modo, en el escenario se habilita un nuevo espacio, el espacio proyectivo, un espacio que a lo largo del proceso psicodramático da cuenta de la memoria del protagonista con las emociones en juego y sus respectivas intensidades, que muestra los diferentes aspectos sociométricos que hacen a la vincularidad, expone el grado de espontaneidad y permite distinguir y diferenciar aspectos que hacen a la tele y a la transferencia.

En la segunda línea interna teórico/práctica, designada en este trabajo como junguiana, ante la pregunta del entrevistador acerca de si los movimientos en el escenario pueden tener valor proyectivo a lo largo del proceso psicodramático, Roberto Losso entiende que lo proyectivo se encuentra básicamente en lo que expresa el paciente y podría ser que sus movimientos dentro del espacio tuviesen alguna connotación.

Por lo vivencial, uno no tiene en cuenta sólo lo que el paciente dice sino sus actitudes corporales, sus gestos, su modo de caminar, eso también lo tenemos en cuenta ¿no? Una cosa es que esté todo duro ahí, otra cosa es que esté más blandito, son cosas que después hay que ver por qué son (...) Que camine o que no camine (...) Podría, quizás (Losso, 2015).

Plantea que los movimientos pueden expresar emociones:

Depende del caso, del momento ¿no? A lo mejor no me acerco mucho porque me da miedo, o me asusta, o me acerco mucho como un modo de confundirme con el otro, de ser la misma cosa. Cada caso tiene un significado distinto, no se puede generalizar (Losso, 2015).

Destaca que distinguir tres niveles (zonas) en el espacio del escenario, le permite diferenciar, no solo el mundo real del imaginario, sino también los diferentes roles a lo largo del proceso.

... el terapeuta que participa en el rol de yo auxiliar por ejemplo, se mete dentro de la escena, o sea está dentro del escenario, el otro queda un poquito más afuera, observando lo que pasa (...) Uno está adentro y el otro que está afuera, podría decirse en la frontera entre el mundo imaginario y el mundo entre comillas de la realidad (...) Hay tres niveles, el nivel del escenario, llamémosle así, donde se desarrolla la escena, un nivel intermedio donde está el otro terapeuta o director y otro nivel que es el nivel de la audiencia, el público que está observando la escena, y está participando también indirectamente de lo que está pasando en la escena (Losso, 2015).

... los comentarios de la audiencia, porque el comentario de la audiencia introduce nuevas cosas en ese escenario, que no se vieron allí pero que lo introducen, porque la audiencia termina con una resonancia, los demás miembros del grupo. Uno les pregunta, pero ¿que sintieron ustedes después de esta escena? Yo sentí una cosa, yo sentí tal otra... y se va construyendo una nueva escena o en todo caso un nuevo escenario, pero que es virtual, que es latente, no es ese donde se hizo la dramatización (...) Y esa otra escena es una escena que solamente se

va a construir con la contribución de las asociaciones de los miembros del grupo (Losso, 2015).

Roberto Losso, como representante en esta investigación de la línea teórico/práctica junguiana, inspirado en el concepto de su maestro Martínez Bouquet (2006, p. 73) acerca del espectro infinito dimensional como constituyente básico del universo, que lo representó sintéticamente con la figura de un mandala dividido en tres niveles, (ver Figura 26), si bien no utiliza un escenario previamente diseñado, a lo largo del proceso psicodramático (caldeamiento, dramatización y compartir), a través del interjuego de los roles (protagonista, yo auxiliar, director y audiencia), se estructura dinámicamente un espacio de tres dimensiones, tres zonas de expresión: las zonas donde el protagonista junto a los yo auxiliares expresa sus emociones a través de los movimientos y los espacios que ocupa a lo largo de la dramatización en “el escenario de psicodrama”, la zona de las escenas latentes del grupo en el rol de audiencia, el “escenario virtual”, diferenciadas ambas zonas por una tercera zona fronteriza, donde se ubica el co-director demarcando y diferenciando la zona de expresión de las fantasías de la zona de realidad.

En la tercera línea teórico/práctica que se ha denominado como psicoanalítica, a diferencia de Moreno, entienden que no es necesario trabajar en un contexto psicodramático tan estructurado ya que el objetivo del proceso es profundizar en lo que ya se está trabajando.

Vuelvo a decirte, el psicodrama moreniano, Moreno, para Moreno estaba todo muy reglado, era como muy estricto, el director era el director, el director el que da la última palabra, el que indica... y tenía sus ayudantes que no podían pasar del lugar de ayudantes, y todo se desarrollaba de acuerdo a un ritmo y a unos tiempos que ya estaban marcados con anterioridad, era como muy ritualizado el psicodrama moreniano. En cambio en el psicodrama analítico se echaba mano del recurso dramático para entender un poco más lo que sucedía, entonces ahí no había necesidad de director, de yo auxiliares (Kononovich, 2015).

Los entrevistados pertenecientes a esta línea entienden que a lo largo del proceso psicodramático, el moverse en el espacio del escenario privilegiando una u otra zona del mismo aporta datos del grupo acerca de aspectos que hacen a la vincularidad entre los miembros.

... se nos ocurrían, se nos ocurrieron juegos que tenían que ver con el territorio, con sacar el territorio (...) Y eso trajo, de alguna manera, que se pudiera empezar a hablar de lo que había pasado en el servicio (...) Bueno, se produjo realmente un fenómeno institucional muy, muy fuerte, digamos. Yo lo tengo, lo tengo relatado (Kononovich, 2015).

Si el coordinador cambia de lugar, el grupo va cambiando, como que se va separando del coordinador (...) Hay un término, que yo utilizo mucho, que viene del teatro, que es el distanciamiento, que esto viene de Bertolt Brecht (...) toma el distanciamiento porque él dice, interesante como toma la distancia, un concepto espacial, pero también un concepto simbólico, que dice “frente a la identificación del actor y del espectador es importante producir una distancia”, y las distancias, reales y simbólicas, ocurrían con el cambio de espacio (Buchbinder, 2016).

El carnaval no es sólo los carnavales que conocemos como, no sé, de Brasil, del noroeste argentino y demás, sino como un modo de ser en la cultura en el cual se rompen algunas espacialidades ¿no?, como se rompe la espacialidad de quien está vivo y quien está muerto, quien está sobre el escenario, quien está sobre la platea, bueno, y otras espacialidades más (Buchbinder, 2016).

También favorece la exploración de diferentes aspectos del protagonista tales como: su capacidad simbólica donde las alturas del escenario son significativas, y su capacidad de memoria a través del pasaje por diferentes momentos (tiempos) de su historia

... hay muchos juegos dentro del espacio. El juego de la niñez por ejemplo, cada uno tiene que estar imaginando que está jugando como cuando jugaba solo, entonces hay otros, pero no los miro, no los miro, estoy como solo, y en algún momento del juego ubicamos como un lugar, un almohadón. Entonces congelo y digo “bueno, ahora imaginen que hay un adulto... (Pavlovsky, 2016).

La forma en que la persona se, se va moviendo en el espacio, me da información de la capacidad de la persona en ese momento de imaginar (Pavlovsky, 2016).

... lo espiritual pueden tomarlo arrastrándose por el piso o en mayor altura, o lo material también en diversas alturas. Pero las alturas son significativas dentro del escenario (Buchbinder, 2016).

En síntesis, si bien en la tercera línea teórico/práctica psicoanalítica se trabaja de un modo “no reglado”, plantean que observar los movimientos de los miembros del grupo en el escenario y las zonas que ellos privilegian a lo largo del proceso psicodramático, favorece la exploración de la vincularidad grupal y de la capacidad tanto simbólica como mnémica del protagonista en su recorrido histórico.

Podría finalizarse este análisis planteando que hay una coincidencia generalizada entre las tres líneas teórico/prácticas, con sus particularidades ya descritas, acerca del carácter proyectivo del escenario. Pero, dado que este apartado busca caracterizar aspectos que hacen a la dinámica espacial a lo largo del proceso psicodramático y que en todas las líneas se hizo referencia a la exploración del tiempo, resulta relevante preguntarse a qué tiempo se hace referencia cuando se está trabajando en psicodrama.

Calvente se refirió a Alberto Fontana, quien registraba las zonas en que el protagonista indicaba los distintos momentos históricos a lo largo de la sesión terapéutica. Esos espacios (Ver figura 22) ¿hacían referencia a un tiempo cronológico? ¿a qué tiempo hace referencia Paula Martinoia cuando habla de definir el tiempo en el escenario? ¿o cuando se refiere al pasaje de un tiempo a otro en un recorrido circular, o a atravesar psicodramáticamente tiempos transgeneracionales? ¿a qué refiere la Dra. Zuretti cuando plantea que va en busca de escenas pasadas para corregir la escena presente? ¿o cuando consigna que muchas veces suele dejar en el espacio psicodramático el espacio de la escena pasada y desplaza sin levantarla y sin borrarla?.

Para Moreno, el momento (Garrido Martín, pp. 87-92), no es histórico, no puede definirse referido al pasado o al futuro, sino que ha de tener entidad en sí mismo. El psicodrama conserva la categoría del *momento* y le brinda la posibilidad a su paciente de que *improvise* su drama y lo actualice en el escenario. Cuando Moreno se refiere a espontaneidad, creatividad y acción, también está haciendo referencia a la categoría de momento que no está ligado al pasado y a las conservas culturales, sino que está ligado

a la novedad. Y cuando se hace referencia a la novedad no se está hablando de un tiempo cronológico o lineal, sino por el contrario al tiempo del devenir, no lineal, discontinuo, el que posibilita la creación.

Por un lado está el tiempo cronológico, el secuencial, las horas, los días, un acontecimiento que sigue al otro. Por otro lado se encuentra el tiempo del devenir, no lineal, discontinuo. Es el tiempo que no está sujeto a las reglas de la sucesión ni de la homogeneidad, no está sujeto al calendario. Este nos interesa particularmente, allí en ese devenir suceden las cosas: aparece el síntoma y así también puede aparecer la posibilidad de algo nuevo, la posibilidad de crear... (Ramos & Valli, 2009, p. 11).

Si relacionamos y hacemos una síntesis de estas consideraciones con respecto al escenario en el proceso psicodramático, se puede plantear que el grupo estructura el espacio diferenciando el escenario donde se expresa lo imaginario, del espacio de la audiencia, donde subyace lo latente. Y que el espacio del escenario se torna un espacio proyectivo dinámico de exploración de la memoria del protagonista con las emociones emergentes en el interjuego de roles (director, protagonista, yo auxiliar e indirectamente, también el público) con sus respectivas intensidades, de los diferentes aspectos sociométricos que hacen a la vincularidad del grupo, así como del grado de espontaneidad, pudiendo diferenciar aspectos que hacen a la tele y a la transferencia, que emergen en una multiplicidad de espacios en un tiempo no lineal e interactúan en el “aquí” y el “ahora” de la matriz grupal dando lugar a la novedad, pudiendo hacer uso de la observación de los movimientos y las zonas del escenario que utilizan los miembros del grupo a lo largo del proceso, recurso que favorece la indagación.

4.2.3. Funciones del escenario

Ya determinado el escenario como instrumento a lo largo del proceso psicodramático, se continuará el análisis caracterizando las diferentes líneas teórico/prácticas de desarrollo interno a partir del modo particular en que plantearon las diferentes funciones del escenario con sus similitudes y diferencias.

El primer grupo de entrevistados que responde a lo que en este trabajo se ha denominado *línea moreniana*, determinó la exploración del tiempo como una función del escenario siempre que sea entendida como una función psicológica, lo que implica la exploración de “contenidos mentales del protagonista” (Rojas Bermúdez, 2015) y no como “proceso vital biológico” (Bustos, 2015).

...Cualquier material es susceptible de ser no sólo explorado, sino elaborado en el escenario por medio de las técnicas sicodramáticas. Desde mi punto de vista, qué se explora es una selección del director sobre el material expresado en ese momento (verbal y/o corporalmente) por el protagonista. Por otra parte, la exploración psicológica es siempre referente a contenidos mentales del protagonista y, por tanto, lo que se plantea es su visión o idea sobre sus síntomas, vínculos, fantasías, su visión sobre su presente, pasado, o futuro (Rojas Bermúdez, 2015).

Esta función permite explorar los diferentes tiempos de la historia del protagonista, su presente, su pasado y su futuro,

Yo trabajo mucho el tiempo en el escenario, trabajo mucho la línea de la vida, entonces trabajo mucho los tiempos presentes, los tiempos pasados, los tiempos futuros (Bogliano, 2016).

... A mí me encanta cuando se juegan distintos tiempos en el escenario, siempre se juega otro tiempo, siempre, porque cuando aparece un conflicto, es algo que vivió esa persona ¿no?, entonces ya se está haciendo una referencia a un tiempo pasado, pero que en realidad se trata de resolver a un tiempo futuro, porque lo que quiere esa persona es buscar otra mirada para poder tener una respuesta diferente ante esa situación cuando se le presente en el futuro (Martinoia, 2016).

a partir de contextualizar el tiempo formulándole al protagonista la pregunta ¿dónde estamos?

...Sólo los exploro cuando me parece que es importante para el protagonista ¿no?, y en general contextualizando mucho desde la consigna el tiempo, o sea “¿dónde estamos?” (...) yo trato de que el espacio, visualizar de a poco el espacio, lo retrotraiga internamente al tiempo internalizado, que la escena sea de verdad una escena de los seis años, y no un relato de los seis años (Pomodoro, 2016).

La posibilidad de jugar diferentes tiempos en el escenario facilita tanto la detección del conflicto como su resolución a través de la catarsis de integración.

En Psicodrama nosotros vamos a buscar escenas pasadas para corregir la escena presente (...) Yo no, yo suelo dejar el espacio de la escena pasada sin cambiarlo y, al llegar a la modificación... o de la escena presente sin cambiarla, no sé, depende de cómo sea el transcurrir del psicodrama, se va a la búsqueda de la catarsis de integración, y cuando se encuentra, en otro espacio dentro del mismo escenario, podemos volver a la primera escena muy fácilmente, a la escena que debemos corregir (Zuretti, 2016).

El segundo grupo de entrevistados que responde a lo que en este trabajo hemos denominado *línea junguiana*, describe esta función de exploración del tiempo como la que posibilita indagar el mundo imaginario como sería el caso de ir hacia *vidas pasadas*.

El tiempo es un tiempo virtual también, porque uno puede hacer una escena y después hacer otra veinte años después. Está también en el mundo de lo imaginario (Losso, 2015).

Cuando se observa espacialmente el tema del tiempo se trabaja con la Técnica de Grof de respiración holotrópica que conduce a vidas pasadas. Una de las técnicas es el trabajo de Grof, la respiración holotrópica que conduce a vidas pasadas. No es psicodrama, pero con respecto al tiempo eso me parece sumamente importante (...) Lo que a veces ocurre en esas regresiones a vidas pasadas, es que la persona dramatiza o ubica una situación en un espacio, en un espacio del pasado y yo le puedo pedir que reproduzca lo que acaba de revivir, recordar o fantasear como una vida pasada (Martinez Bouquet, 2015).

El tercer grupo de entrevistados que responde a lo que en este trabajo hemos denominado *línea psicoanalítica*, describe esta función de exploración del tiempo como una metáfora del presente,

Todo lo que ocurre en el escenario, ocurre ahora (...) el tiempo del presente, es un como sí ahora. El tiempo es posible explorarlo pero como una metáfora del presente... (Ojeda, 2015).

ya que los tiempos que se exploran son “diferentes al cronológico” (Pavlovsky 2016).

Es el tiempo de las escenas diacrónicas y sincrónicas,

... diacrónicas -son las que se conocen originalmente en Psicodrama, alguien trae una escena, se abre una escena, se desarrolla la escena, entonces va variando en el transcurso del tiempo- ... y escenas simultáneas -las escenas simultáneas, como su nombre lo dice, son escenas que ocurren al mismo tiempo, alguien está disfrazado, con una máscara, está otro, ocurre con tres personas, con cinco, con diez, con doscientas y con quinientas- (Buchbinder, 2016).

y de “la teatralidad en la relación con tu propio cuerpo” (Cela, 2016).

En síntesis, los entrevistados definen que, como instrumento, el escenario posibilita indagar el tiempo, en tanto función psicológica, de los contenidos mentales del protagonista a través del recorrido por su historia de vida en busca del conflicto que se intentará resolver a través de la catarsis de integración. Esta búsqueda en lo imaginario es explorado en el presente del *como si*, como metáfora en las escenas diacrónicas, sincrónicas y en la teatralidad del propio cuerpo.

Una segunda función que se le asigna al escenario es la exploración de la espontaneidad y la creatividad.

La línea interna moreniana plantea que:

El sicodrama propone un campo (escenario) y un contexto (“como si”) que permiten y favorecen la creatividad, donde el individuo puede poner fuera y dar forma a sus contenidos internos (Rojas Bermúdez, 2015).

La espontaneidad se explora cuando hay una especie de acuerdo afectivo entre el paciente y el psicodramatista y se lo va estimulando a que se vaya expresando cada vez más (Echániz, 2015).

Y se evoca a través del “follow the emotions” (sigue tus emociones) y de la reinscripción de un nuevo guión (Bustos, 2015).

Este grupo define la espontaneidad tal como lo hizo Moreno.

Espontaneidad es la definición de J. L. Moreno (...) es la respuesta correcta frente a una situación nueva, o la respuesta nueva, también correcta, frente a una situación conocida o repetida (Zuretti, 2016).

La espontaneidad es hacer de una manera diferente cosas que uno ya sabe pero que de golpe por espontaneidad las puede hacer de otra manera. Yo lo uno mucho con la creatividad en el sentido de dejarse como explorar por cosas nuevas... (Sakalik, 2015)

Y plantea que siempre se está trabajando en la dupla creatividad-espontaneidad.

En realidad estás constantemente trabajando sobre esa dupla ¿no?, espontaneidad-creatividad. Cuando vos empezás en una situación en la que hay una situación de conflicto, esa situación es inamovible, esta frenada la creatividad y la espontaneidad y no permite que esa escena de conflicto se transforme en una escena de crecimiento. Todo el trabajo que hacés a través del caldeamiento, del cambio de rol, o de las distintas técnicas del Psicodrama, es lograr el momento en donde la espontaneidad, la respuesta inmediata en ese momento, o la respuesta espontánea, permita hacer un cambio en esa situación que está frenada, con lo cual se desata la creatividad (Zuretti, 2016).

A la vez actualizan y amplían la definición de Moreno,

En la actualidad, la espontaneidad solo aparece ocasionalmente: incita al individuo a sacar partido de una situación nueva o a reaccionar de una manera nueva frente a una situación antigua (Moreno, 1972, p. 55).

planteando que la espontaneidad puede ser definida como resiliencia, entiéndase “la capacidad de superar los eventos adversos, y ser capaz de tener un desarrollo exitoso a pesar de circunstancias muy adversas” (Becoña, 2006, p. 125) y como lo que posibilita darse a conocer en cada momento.

...como resiliencia, con la misma definición de resiliencia que Moreno se adelantó mucho tiempo, no hay otra... (Pomodoro, 2016).

... como coherencia. Tiene que ver con poder dar una respuesta que sea coherente a lo que uno siente y lo que uno piensa (...)Espontaneidad es la capacidad de darse a conocer en cada momento (Rud, 2016).

Siendo el espacio que permite amplificar la posibilidad de darse a conocer y a la vez fluir en el vínculo, puede entenderse que el escenario es un espacio que favorece la espontaneidad.

El escenario es un espacio que amplifica la posibilidad de darse a conocer (...) porque darse significa hacer evidente, ser visible, y conocer no sólo implica el aspecto gnoseológico racional, conocer es abandonarse a la aventura ... (Rud, 2016)

... y el escenario para mí apunta a desarrollar eso, que la persona se pueda sentir cómoda y pueda fluir en el vínculo y probar distintas formas de vincularidad hasta que logra ser auténtico consigo mismo, con lo que piensa y con lo que siente (Martinoia, 2016).

En síntesis, para la línea interna moreniana, referirse al escenario en tanto instrumento con respecto a la función de exploración de la espontaneidad y la creatividad, implica plantear que el escenario es un espacio que favorece la espontaneidad ya que cumple con la función de amplificar y favorecer la posibilidad de brindar una respuesta nueva y correcta ya sea una situación antigua o nueva, lo que en la actualidad puede entenderse como resiliencia, a partir de un acuerdo afectivo entre el paciente y el psicodramatista, que a partir de seguir sus emociones, “follow the emotions”, impulsa al protagonista a reinscribir un nuevo guión que le posibilita “darse a conocer” probando distintas formas de vincularidad, desatando la creatividad en un “abandonarse a la aventura”.

La Línea teórico/práctica que denominamos junguiana considera que la espontaneidad está cerca de las acciones personales,

Una cierta libertad que está muy cerca del origen de las acciones personales. A ver, es espontáneo un niño muy chiquito. Hay un movimiento espontáneo en los creadores (Martínez Bouquet, 2015).

y que a través de las sucesivas escenas, en el escenario se pueden explorar las distintas etapas del proceso creador. Martínez Bouquet plantea, a partir de su propio desarrollo, que se puede diferenciar la espontaneidad como una de las etapas de este proceso.

... he trabajado muchísimo sobre eso, he trabajado mucho sobre el proceso creador (...) Quiere decir que yo puedo señalar en qué momento del proceso creador, porque he hecho una teoría sobre el proceso creador en seis etapas, y este es el pasaje desde lo multi-dimensional a lo pauci-dimensional. El proceso creador incluye siempre esto. O sea, el momento de la inspiración es multi-dimensional, espiritual y la pintura o lo que sea es pauci-dimensional (Martínez Bouquet, 2015).

... el proceso creador, una de las primeras etapas es la espontaneidad, tiene que ver con la espontaneidad (Martínez Bouquet, 2015).

Bueno, lo que yo exploro, le pido por ejemplo que comente un momento en que tiene una dificultad para llevar una obra que tenía que entregar, un pedido de un cliente. Y entonces voy viendo con dramatizaciones qué elementos han estado influyendo para su miedo al llevar su obra. Y entonces puedo pedirle que represente el momento en que entregó la obra a la empresa tal que le habían pedido. Y entonces cuando lo representa le digo: vaya caminando como fue en esa ocasión, entrando. Entonces, lo paro y le digo: ¿qué siente en este momento? Entonces me dice: miedo. Entonces empiezo a incluir... pero fue una dramatización que yo utilicé para ir profundizando ese miedo que apareció allí (Martínez Bouquet, 2015).

Plantean que si se hace un buen proceso terapéutico la espontaneidad en mayor o menor grado surge a lo largo del proceso, pero alertan acerca de que no se es espontáneo por el mero hecho de que el director consigne que hay que serlo.

A mí me parece que la espontaneidad surge, la mayor o menor espontaneidad, surge precisamente si uno hace un buen trabajo psicoterapéutico. A medida que la gente se va enterando de lo que le pasa, dándose cuenta de lo que le pasa, teniendo más contacto con sus situaciones inconscientes, bueno, puede ser un poquito más espontáneo, es un proceso (Losso, 2015).

Moreno dice en uno de sus libros, no sé cuál es, dice yo la consigna que doy ¡Sé esto! ¡Sé espontáneo! dice Moreno, me parece una barbaridad eso, porque no puedo ordenarle a otro que sea espontáneo. Se es espontáneo o no, no porque yo se lo diga (Losso, 2015).

Y asimilan la cosmovisión moreniana y junguiana a través del concepto de libertad.

Espontaneidad es libertad. Cuando aparece la espontaneidad, así como cuando aparece la alegría, se está dando la libertad (Menegazzo, 2016).

En síntesis, a partir de plantear que espontaneidad es libertad, este grupo coincide con Moreno en que hay un proceso espontáneo en los creadores,

La espontaneidad y la creatividad no son procesos idénticos y ni siquiera semejantes. Representan categorías diferentes, si bien se hallan vinculadas entre sí desde un punto de vista estratégico (...) En el mundo de nuestra experiencia, jamás podemos encontrar productos de espontaneidad pura o de creatividad pura; cada una está en función de la otra (...) La espontaneidad puede despertarse en el individuo dotado de un poder creador e incitarlo a la acción (Moreno, 1972, p.53).

en que todo proceso creativo se da en fases sucesivas.

Normalmente la actividad creadora se desarrolla según cuatro fases sucesivas: la creatividad, la espontaneidad, el proceso de liberación y el modelo fijado (...) La espontaneidad es el catalizador (...) Para entrar en acción necesita de un catalizador -la espontaneidad- (...) La manifestación operacional de la interacción entre la espontaneidad y creatividad es el proceso del *warming up*, de la liberación de la espontaneidad. Por lo que sabemos, los únicos productos de estas interacciones son los modelos cristalizados de la cultura (Moreno, 1972, p. 58).

y asocia la liberación de un mayor o menor grado de espontaneidad al desarrollo de un buen proceso terapéutico.

El lugar que ocupa el factor *s* (factor de espontaneidad) en una teoría general de la espontaneidad es un problema teórico muy importante (...) El individuo no posee un depósito de espontaneidad, si entendemos por esto una cantidad o un volumen dado. La espontaneidad presenta toda una serie de grados, yendo de 0 a un máximo, según los cuales puede estar más o menos disponible para el individuo en quién actúa como catalizador. Frente a una situación nueva, el individuo no tiene más alternativa que servirse del factor *s* como de una guía sugerente de las emociones, los pensamientos y las reacciones más apropiadas a la situación. Unas veces necesita apelar a más espontaneidad, a veces tiene necesidad de menos, según las exigencias variables de la situación o de la tarea (Moreno, 1972, pp. 56-57)

En la tercera línea teórico/práctica interna que se denominó psicoanalítica hay que partir de considerar que:

La espontaneidad obviamente es un recurso del psicodrama, no del psicoanálisis (...) es un estado que permite hacer que el paciente, el protagonista, esté libre de ataduras, libre de... para poder jugar...jugar el rol, para poder jugar los roles (Kononovich 2015).

Este grupo define la espontaneidad tal como la define Moreno y plantea que surge cuando es posible salir de la repetición.

La espontaneidad, exactamente como la definió Moreno... (Pavlovsky, 2016).

La espontaneidad es cuando se logra salir de la repetición, de la propia seguridad en la identidad (Cela, 2016)

Y a partir de considerar la espontaneidad como un concepto complejo, plantean que no es posible el desarrollo en forma pura, lo que implicaría el acarreo de estereotipos, por lo tanto lo vincula con todo lo referente a la creación asociado con la estructura dramática que propone el psicodrama en tanto acción dramática, su relación con lo teatral y todo aquello creativo que se potencia a partir de la creación de metáforas poéticas.

... Es un concepto para mí muy complejo. Especialmente lo que tomo de la espontaneidad, es la relación espontaneidad y la construcción de metáfora escénica. Como que es muy importante la espontaneidad y que surja... pero es importante que tenga alguna estructura en relación al escenario y en relación a la estructura dramática referido a la acción del Psicodrama, del teatro, de la creación en general, porque, desarrollar la espontaneidad en forma pura, puede acarrear entrar en estereotipos. Entonces ¿cómo potenciar esa espontaneidad?, a nivel del psicodrama, en la creación de metáforas poéticas (Buchbinder, 2016).

Cuando en el desempeño del actor logramos abstraer todo lo que se debe a la herencia del pasado, cuando eliminamos, uno tras otro, los modelos culturales que informan su desempeño, y cuando de este modo sólo queda su personalidad desnuda, entonces estamos en mejores condiciones para comprender que pudo ser el hombre anterior a esas fijaciones tradicionales (Moreno, 1972, pp. 54-55).

En síntesis, la línea psicoanalítica define a la espontaneidad desde la concepción moreniana,

En la actualidad, la espontaneidad solo aparece ocasionalmente: incita al individuo a sacar partido de una situación nueva o a reaccionar de una manera nueva frente a una situación antigua. Funcionalmente está ligada a dos polos: al automatismo y a la actividad refleja, por una parte, a la productividad y creatividad por la otra (Moreno, 1972, p. 55).

entendiendo que esta emerge cuando se logra salir de la repetición. A partir de considerar, tal como lo entiende moreno, que no es posible la espontaneidad pura,

En el mundo de nuestra experiencia, jamás podemos encontrar productos de espontaneidad pura o de creatividad pura; cada una está en función de la otra (...)
La espontaneidad puede despertarse en el individuo dotado de un poder creador e incitarlo a la acción (Moreno, 1972, p.53).

y para evitar estereotipos la vincula con todo lo referente a la estructura dramática, potenciándola a través del incentivo del uso de metáforas escénicas a nivel psicodramático.

Si se interrelaciona entonces lo propuesto por las diferentes líneas internas teórico/ prácticas, podemos plantear que el escenario en tanto instrumento es el espacio que cumple con la función de desarrollar y potenciar la espontaneidad y la creatividad en la medida en que le brinda al protagonista la posibilidad de expresar sus emociones, reinscribir un viejo guión, darse a conocer en nuevas formas de vincularidad abriéndose a un proceso creativo, en el cual irá liberando en sucesivas etapas diferentes grados de

espontaneidad que le permitan salir de todo lo repetitivo que hace a los estereotipos, utilizando la posibilidad que le brinda el psicodrama en tanto estructura dramática, referida a la acción, lo teatral y lo creativo, de hacer uso de metáforas poéticas a través de un buen proceso terapéutico.

Con respecto a la función de explorar la memoria, la línea teórico/práctica moreniana entiende que el escenario favorece la exploración de la memoria del protagonista.

Claro, por ejemplo yo por mi edad vivo al lado de gente grande y la gente grande tiene menos memoria, yo también. Y bueno, se puede investigar hasta dónde porque además por la situación predomina una atención plena, digamos que la memoria está en las mejores condiciones para ser explorada (Sakalik, 2015).

Ya que propone un espacio de descubrimiento a partir de sensaciones y recuerdos mínimos con el objetivo de poder transformarlos.

Si, generalmente cuando el protagonista quiere explorar la memoria, es porque trae una sensación, o un recuerdo mínimo y no sabe a qué se refiere, bueno, se va a esa escena, y se la arma (Martinoia, 2016).

... El escenario no solo es una zona de catarsis digamos, el escenario tiene un carácter en un punto sagrado, en un punto donde un sujeto encuentra aspectos de sí mismo que no fueron manifiestos para él hasta ese momento, es una zona de descubrimiento (Rud, 2016).

... no pretendiendo retratarlo sino ver la transformación con algún hecho que pasó (Bustos, 2015).

El espacio del escenario moviliza no solo aspectos de la memoria del sujeto que hacen a su pasado, su presente o su futuro sino que también moviliza la memoria corporal,

Es frecuente que, en medio de una dramatización o de una imagen, o a veces incluso por el simple acto de pasar al escenario, aparezcan recuerdos que hasta entonces no se habían presentado. También gestos, posturas, movimientos realizados por el protagonista, traen elementos de una “memoria corporal” de lo vivido (Rojas Bermúdez, 2015).

y colectiva, donde las escenas similares tienden a expresarse en el mismo lugar del escenario.

... yo he comprobado muchas escenas, hemos jugado escenas sociodramáticas en las que yo fui una de los participantes del grupo, de un encuentro entre San Martín con los huarpes, los indios huarpes, antes de cruzar la cordillera, y era una cosa que yo en el momento que lo hacía el psicodrama pensaba “es muy lindo y esto es totalmente fantasioso”, pero dos semanas después viajé a Mendoza y fui a un pueblo que se llama La Consulta, y el taxista, que era un indio huarpe, me decía “bueno, si, acá estuvo San Martín...”, y yo le conté el sociodrama, y el hombre paró el taxi, me miró y me dice “¿y usted cómo sabe eso?, porque fue exactamente así”, entonces muy extraño, porque se está jugando una escena que en realidad está en una memoria colectiva ¿no?, podríamos decir ahí, que es una

referencia, y si uno se da la libertad de jugarla como aparece, algo tiene de verdad y de verídico en la historia, después uno tiene que buscar la historia y a ver que es así ¿no? (Martinoia, 2016).

Una cosa que me ocurrió en el tiempo, es darme cuenta que cuando trabajo en un escenario, en un espacio que utilizo como escenario, ya sea un escenario arquitectónicamente creado o un escenario creado por el uso, el consultorio, la repetición de las escenas con características similares en espacios siempre los mismos, es decir, tanto que los grupos solían hacer casi chistes, o sonreír a partir de esto, es decir si alguien comenzaba una escena en un espacio determinado, es decir hacia el norte o hacia el sur, o hacia el este o hacia el oeste, digo esto para tener las direcciones, esa escena iba a tomar características que el grupo ya casi reconocía como características determinadas... (Zuretti, 2016).

La línea teórico/práctica junguiana plantea que a través de la dramatización, de los registros de memoria que siempre están presentes en la escena, se puede ayudar a al protagonista a recordar.

... la dramatización puede ayudar a recordar cosas y escenas de la vida de las personas que no se recordaba. (...) Todo registro que siempre está en escena es una memoria, es un registro de la memoria (Menegazzo, 2016).

La línea teórico/práctica psicoanalítica plantea que en el psicoanálisis una palabra puede producir la rememoración del pasado sin que se haya generado ningún desplazamiento, sin embargo el escenario que posibilita el movimiento, posibilita la exploración de la memoria corporal, de ahí la corriente de psicodrama psicoanalítico.

Yo creo que el tema clave ahí es la exploración. Con el escenario moreniano, que sería como el extremo de cómo tiene que ser un escenario, por eso digo el moreniano, se puede hacer una exploración determinada, muy concreta, como te dije antes, podés bailar, podés moverte, podés hacer algún tipo de indicación que te da el director en relación a tu cuerpo, y si eso promueve algo que estando acostado en el diván no se promueve, por ejemplo, la rememoración de cosas reprimidas, puede ser. Yo no diría que necesariamente es ley, a veces una palabra produce la rememoración de algo reprimido y no hubo ningún desplazamiento tan importante como el escenario moreniano (Kononovich, 2015).

... hechos de la infancia, cosas que nos han contado por ahí, relatos donde no estuvimos que nos contaron nuestros padres o nuestros abuelos... (Pavlovsky, 2016)

... explora la memoria en el accionar de su cuerpo (...) La posición corporal, el involucramiento emocional con la escena, su discurso, todo eso está cargado de memoria (...) Si estamos trabajando grupalmente, los yo auxiliares y también el director, o sea todos los que están implicados en la escena están expresando algo de su historia, especialmente el protagonista (Ojeda, 2015).

Por eso surgió la corriente de psicodrama analítico, porque la sensación es de que se puede buscar más y se pueden encontrar maneras de rememoración de recuerdos, de recuerdos reprimidos, cuando se está en movimiento, cuando... (Kononovich, 2015).

En síntesis, a partir de lo planteado por las tres líneas internas teórico/prácticas se puede decir que el escenario es un espacio en el que, al contar con una arquitectura, podemos observar en zonas similares escenas similares, y al poder movernos dentro del espacio se puede ampliar la exploración de los recuerdos de nuestra historia, incluso de aquellos en los que no hemos estado presentes, e incorporar en la indagación la memoria corporal y la colectiva con el objetivo de poder transformarlas.

Pero, ¿cómo es posible que la memoria se exprese con escenas similares en el mismo espacio tal como lo plantea la Dra. Zuretti?

Para intentar una respuesta cabe retomar lo planteado por Dalmiro Bustos cuando hace referencia a que “Bachelard dice por ejemplo que la memoria es un espacio” (Bustos, 2015) para referirse a la memoria del espacio psicodramático planteando que si el grupo se deja impregnar por la energía que fluye, ésta luego se transforma en imágenes en el interjuego dramático entre el protagonista y los yo auxiliares, posibilitando la emergencia de la memoria del espacio.

Ah! este factor tele que es tan ambiguo, que es abarcativo, estas memorias del espacio, yo una vez estaba dirigiendo en un cuarto de... una semana en Valladolid. Estaba en el palacio de los Reyes Católicos, y entonces, como un homenaje a mí, me dieron la habitación de la Reina Isabel. No sabés, estaba tan lleno de cosas. Había un ventanuco chiquito, en esa época habían ventanucos chiquitos, y tirado en la cama veía una torre, una cosa, desde que llegué allí, dije “no sé qué pasa”... desconocía que era el lugar, y además era en Valladolid, de allí vinieron todos los inmigrantes, los inmigrantes españoles a argentina vienen de allí, en la línea del campo, y en la línea del campo hablan exactamente igual que nosotros, es decir que estaba impregnado de algo muy fuerte... Y creo que hay mucho más de lo que miramos (Bustos, 2015).

... dejate impregnar, dejate impregnar, por eso te decía, dejate que surja, dejate que surja, te surge, te surgen incluso imágenes, se transforma en imágenes, se transforma... que vienen de la influencia del protagonista, por supuesto, de los yo auxiliares, del grupo y del lugar (...) Se siente, no se ve (Bustos, 2015).

Me ha pasado por ejemplo cuando, vos que una vez, yo me acuerdo fui al Metropolitan el día que lo destruyeron, cuando terminaron de hacer el New York, el Lincol Center, demolieron el...y yo estuve allí, me llevé un pedazo de telón del Metropolitan Ópera. Vos sabés que la sensación es que seguían mojando las paredes. Estaba enfrente y antes de empezar la demolición me acerqué, tomé este pedazo, me lo vendieron por supuesto...de telón. Y todo el mundo decía “el teatro llora” “el teatro llora”. Y eran lágrimas, eran agua, corría agua diciendo, un caño, no, no hay ninguno acá, no hay un caño roto. Lloraba el teatro, yo creo que hay mucho más misterio, al que respeto enormemente y no le pongo nombre, que lo que nos muestran los ojos ¿no? muchas más cosas, pasan muchísimas más cosas (Bustos, 2015).

El espacio en relación con el tiempo y a su vez con la memoria, es el que en su volumen guarda los rastros que el tiempo en su suma de instantes va formando. Y es así que en este hábito “tiempo” se asume como realidad, permitiendo indagar en las huellas que ha dejado sobre lo real. Como lo expresa Bachelard: “¿cómo escaparía lo que es real a la marca del instante presente, pero, recíprocamente, cómo podría el instante no imprimir su huella sobre la realidad?” El espacio enmarca la memoria individual tanto como la colectiva, así es posible retomar los espacios recorridos para reinventar los recuerdos (Montaño Maya, p. 16).

Y si se toma en cuenta la función que incorpora la línea teórico/práctica psicoanalítica, la *de construir una narrativa convergente* (Ojeda, 2015), que posibilita que el grupo pueda ir estructurando el espacio del escenario (Pomodoro, 2016), es posible plantear entonces que el escenario en tanto instrumento es el espacio de la memoria corporal, individual y colectiva del grupo que a través de la dramatización así posibilita ampliar la exploración de las historias emergentes para poder transformarlas.

Según la línea teórico/práctica interna moreniana, el escenario cumple con la función de espacializar las *imágenes psicodramáticas* entendidas como una “forma visual estática, creada por el protagonista en el escenario” (Rojas Bermúdez, 2015) lo que permite que a su vez en el escenario se pueda cumplir con la función de explorar la organización mental del protagonista.

Imagen y dramatización son maneras de espacializar y concretizar en el afuera (...) al ser un material creado por el protagonista pero fuera de él mismo, muestra los elementos básicos que configuran subjetivamente una situación dada, favoreciendo la objetivación y la toma de conciencia (Rojas Bermúdez).

Las imágenes psicodramáticas exploran la organización mental que el protagonista está dando -frecuentemente de manera no consciente- al material presentado. Con ellas eludimos la palabra e introducimos la relación espacial en su configuración (...) La construcción de una imagen favorece la comunicación cerebral interhemisférica: primero al construir la imagen en el escenario (imagen – hemisferio derecho → acción – hemisferio izquierdo) y luego al explicarla, darle un nombre, realizar los soliloquios desde los distintos elementos, etc.) [(Imagen – hemisferio derecho → palabras – hemisferio izquierdo) Rojas Bermúdez, 2015].

También el escenario, según las tres líneas teórico/prácticas, cumple “muchísimo” (Pavlovsky, 2016) con la función de exploración de la comunicación,

La primera función es la posibilidad comunicativa de expresarse, de expresar los sentimientos (Echániz, 2015).

El escenario puede ayudar mucho a la comunicación (Martínez Bouquet).

a la vez que posibilita la función de exploración de la vinculación de “el modo de ser el modo de vincularse” (Menegazzo, 2016).

... a veces hay un elemento de atracción o de rechazo por ejemplo, que indica el vínculo inicial de una persona con alguien fundamental (Echániz, 2015).

... en el escenario físico estas personas están vinculándose en el espacio meso-dimensional (Martínez Bouquet, 2015).

También consideran que el escenario cumple con la función proyectiva,

Me parece que sí tiene una función proyectiva (...) porque el grupo trasmite una energía particular, algo así como que lleva muchas veces a hacer que fluya del protagonista lo que parece imposible que pudiera. El yo auxiliar tiene una tarea fundamental (Echániz, 2015).

Dentro del espacio psicodramático o escenario, se encuentran todas las funciones psicológicas del protagonista y también tiene una capacidad proyectiva e introyectiva para el público (Ojeda, 2015).

con la salvedad de que hay dos opiniones contrapuestas en este grupo con respecto a la posible información que nos pueden aportar los movimientos del grupo en tales o cuales zonas específicas. Están quienes consideran que el escenario tiene la función de aportarnos información a cerca del nivel de imaginación (Pavlovsky, 2016) del protagonista y que el director puede significarla a través de lo proyectivo (Bustos, 2015) lo que implica que hay conductas que pueden ser tipificadas en el espacio del escenario, [(Bustos, 1974, p. 88). Ver figura 23], y están quienes si bien concuerdan con que los movimientos del protagonista aportan datos, estos no pueden ser generalizados.

... se va moviendo en el espacio, me da información de la capacidad de la persona en ese momento de imaginar (Pavlovsky, 2016).

... no se puede generalizar que quién mueve una mano está proyectando lo mismo que otro que mueve la mano (Martínez Bouquet, 2015).

También en este grupo, si bien coinciden en que a lo largo del proceso psicodramático indefectiblemente se proyecta el drama interno, hay quienes priorizan en el escenario la función creativa.

primero podría decirte “si, podría ser”, pero pensarlo como un lugar... a mí me parece que es el lugar de la creación el escenario, porque el lugar de la proyección es, como si yo tengo un drama interno y voy a proyectarlo. Bueno, sí, en ese sentido es proyectivo, pero también, junto con ser un lugar proyectivo, es un lugar de creación, donde ese conflicto, o ese drama, se crea en el momento de la acción (Buchbinder, 2016).

La línea teórico/práctica junguiana plantea que la función de indagación de la acción psicodramática el escenario posibilita la función de exploración de las emociones del protagonista.

Básicamente los movimientos en el espacio es pausi-dimensional pero esto produce o se acompaña más que produce de una correlación con lo meso-dimensional (...) Muchos me vienen por vía meso-dimensional. Por ejemplo puedo sentir algo y a veces tengo que interpretar que es eso que siento. Pero para dar un ejemplo de otra situación por ejemplo, incluso en situaciones de diálogo en donde no estamos dramatizando, yo siento una sensación y entonces yo sé que ese sentimiento no se originó directamente en mí sino que proviene de él, y a veces yo le pregunto al paciente ¿qué está sintiendo aquí? y entonces el paciente me dice...me acuerdo de... (Martínez Bouquet, 2015).

Las tres líneas teórico/prácticas han particularizado la importancia de poder traducir y reconocer los sentimientos que surgen en el proceso psicodramático, aunque no sería ni el escenario en tanto instrumento, ni el psicodrama en tanto modelo terapéutico, lo único que posibilite la función de indagación de las emociones (Kononovivh, 2015).

... el protagonista tiene espacios, que son algo así como espacios propios porque participan mucho el sentimiento, la imaginación (Echániz, 2015).

Las emociones son como la niña bonita del psicodrama. Uno puede sentir en vivo y en directo (en el escenario) esas emociones que en otras terapias está como más acotado (Sakalik, 2015).

Es muy importante reconocer que el espacio dramático es un prestar atención a la zona en que lo pausi y lo meso se correlacionan para de esta manera poder traducir y reconocer a través de una dramatización los sentimientos que hay allí, o poder expresar mediante una dramatización algo que se experimenta emocionalmente (Martínez Bouquet, 2015).

... ayuda a disminuir la defensa intelectual y favorece la aparición de los afectos. Entonces, a veces, uno allí puede ver a través de las actitudes, de los movimientos, de los gestos, de las distancias, como aparecen estos afectos y depende de cada caso qué significa ¿no? No se puede hacer una generalización (Losso, 2015).

La línea teórico/práctica moreniana agrega que el espacio del escenario cumple la función de espacio transicional desde la perspectiva de Winnicott, considerada por Moreno como ese trazo Fantasía-Realidad donde se instalan y desarrollan los productos de la creación, del juego, donde el psicodrama cumple con la función de proporcionarle al paciente una *realidad suplementaria*, “una experiencia nueva, ampliada, *un plus de realidad*” (Moreno, 1972, p. 78).

... donde la gente, a la manera del bebé que agarra la frazadita, siente que es un lugar seguro donde despacharse... (Sakalik, 2015).

Creo que Moreno, al menos íntimamente -ya que lo perturbaba una compulsión de originalidad- no hubiera desechado esa propuesta de lo transicional (Calvente, 2009, p. 113).

La capacidad de soñar comienza, para Moreno (Zuretti, p. 61), en la matriz de identidad, al pasarse por la brecha entre fantasía y realidad, de la matriz total indiferenciada a la de totalidad diferenciada.

En este preciso instante comienza a funcionar como espacio-tiempo-continente, *locus nascendi*, la estructura en la que se sostendrá el desarrollo de los roles originarios o familiares. Esta matriz se superpone a la matriz de identidad diferenciada donde continúan desarrollándose los roles psicosomáticos ahora, en el mundo inmediato y corporal (...) El psicodrama trabaja constantemente en esta diferenciación. El trabajo que se realiza en el escenario sobre los roles integrantes del átomo social perceptual, trata de adentrarse en el mundo de fantasía de un protagonista para lograr a través de la recreación psicodramática, hacer surgir los aspectos de esos roles en los que aún no es clara y precisa la brecha (Zuretti, 1995, Pp. 62-63).

La línea interna teórico/práctica moreniana entiende que, entre otras funciones, el escenario cumple con la de clarificar contenidos confusos del pensamiento, así como también con la función de anticipar contenidos que se están gestando en lo social. También considera que el escenario cumple con la función terapéutica de cualquier

contenido que se desee explorar siempre y cuando el escenario en tanto instrumento no sea considerado de manera aislada, sino unido a los otros cuatro instrumentos (protagonista, director, ego auxiliar, público), que en su conjunto conforman los cinco medios de los cuales se sirve el método psicodramático (Moreno, 1966, pp. 109-110)

Para mí el escenario es fundamental para clarificar, para poder pensar y reflexionar ¿no?, cuando pasan situaciones sociales tan fuertes que la gente queda como shockeada, que no entiende o confundida, porque a veces hay mensajes dentro de lo social que son contradictorios y aturden a las personas en su pensamiento, creo que el escenario ayuda a clarificar y a poder por lo menos que cada persona pueda decir “a ver, yo pienso esto, me siento cómoda acá, acá no...”, qué es lo que quiero, poder pararse y decir “bueno, qué es lo que quiero para mi vida...” (Paula Martinoia, 2016).

sí me parece que es fundamental, que cuando las personas nos ponemos a jugar en un sociodrama, o a armar un sociodrama con lo que nos está pasando, los caminos que elegimos de resolución o lo que vemos que hacia dónde va lo que está pasando, termina reflejándose en la realidad al poco tiempo ¿no?, mínimo tres días, pero de tres días en adelante aparecen, y aparecen en diarios, aparecen en la televisión y aparece y uno ve reflejado en la realidad, exactamente lo mismo que un grupo de personas cualquiera hizo antes en un sociodrama (Martinoia, 2016).

Cualquier material es susceptible de ser no sólo explorado, sino elaborado en el escenario por medio de las técnicas sicodramáticas (Rojas Bermúdez, 2015).

Creo que la función terapéutica la tiene la acción de los cinco elementos juntos, de los cinco instrumentos juntos ¿sí?, si yo separo el escenario de los otros instrumentos no tiene función, es decir, tiene una función teatral, pero no tiene función, necesito los cinco instrumentos trabajando para que la función terapéutica se cumpla (Zuretti, 2016).

De la mano de Martínez Bouquet, la línea interna teórico/práctica junguiana plantea que dado que en el escenario se está trabajando en lo que él denomina el nivel meso-dimensional, o sea en el nivel de las emociones, hay que ser muy cuidadoso ya que una mala acción terapéutica puede provocar patologías.

Por ejemplo, si uno insiste en meter a una persona en situaciones que le producen terror puede estar acrecentando una patología. Es muy importante pero ya no es por el espacio sino porque uno está trabajando e influyendo sobre el espacio meso-dimensional, no es por el espacio físico. Es como si a un chico asustado yo le pego cachetadas, no es solamente porque la mano golpee, es por lo que pasa emocionalmente (Martínez Bouquet, 2015).

Dentro de la tercera línea interna teórico/práctica psicoanalítica, si bien consideran que sí ayuda a lo terapéutico, no lo han considerado muy relevante y hay quienes entienden que la función de espacializar que propone el escenario favorece la cura, porque posibilita salir de espacios estereotipados.

Ya te digo, para mí y para mi práctica del psicodrama, el escenario nunca tuvo una importancia relevante, demasiado relevante. Finalmente, cualquier lugarcito, como para decirlo así, por ahí...pero aclara: no podría hacer psicodrama sin

escenario (...) Me ayudó, me ayudó y hasta hoy día me ayuda. Yo lo utilizo el psicodrama, no tanto con mis pacientes, porque ahora yo no trabajo con grupos, pero en muchas consultas institucionales trabajamos eso con psicodrama y es muy útil (Kononovich, 2015).

Me parece que la cura tiene que ver con la espacialización, y con el cambio de espacio, con el salir de esos lugares estereotipados... (Buchbinder, 2016).

Una vez caracterizadas las funciones del escenario en tanto instrumento, cabe preguntarse por qué el escenario puede ejercer todas estas funciones que lo diferencian de un mero espacio físico y lo caracterizan como el instrumento en un proceso terapéutico.

Para dar respuesta a esta cuestión, que se corresponde con la pregunta que movilizó este análisis, se retomará la definición que hace Moreno del escenario y se la ampliará con la síntesis de los conceptos que fueron surgiendo a lo largo de este desarrollo, de los aportes del grupo que representa a los psicodramatistas en la historia argentina que conformaron la muestra de este trabajo.

Dice Moreno:

El método psicodramático pone en acción, sobre todo, cinco instrumentos: el “escenario”, el sujeto o el paciente, el director, el grupo de los ayudantes terapeutas o egos auxiliares y el auditorio. El primer instrumento es el escenario. (Moreno, 1972, p.75).

Y luego de preguntarse *por qué un escenario*, responde:

Porque procura al paciente un espacio vital donde puede actuar en múltiples direcciones... (Moreno, 1972, p. 75)

...habilitando la zona intermedia de memoria corporal, individual y colectiva de experiencia entre el individuo y el ambiente, el espacio-tiempo-continente, *locus nascendi*, de diferenciación y de encuentro con el otro en donde se entrelazan la realidad (psíquica) interna y la realidad externa, así como la fantasía con la realidad. Un espacio hipotético o virtual, que no es la realidad externa ni la realidad interna, sino que participa de ambos mundos en una travesía por múltiples dimensiones que da cuenta del proceso creativo. Un lugar objetivable en el que se configuran una multiplicidad de espacios que en su interacción posibilitan el juego de la subjetividad y la comprensión de la teatralidad donde ella se despliegue. Un zona que corresponde al espacio del jugar, del soñar y de la experiencia cultural, donde el psicodrama en su objetivo terapéutico trata de adentrarse para hacer surgir los aspectos de los roles psicosomáticos, donde aún no es clara la brecha entre fantasía y realidad en su proceso de diferenciación.

Continúa definiendo Moreno:

El espacio de la vida real es a menudo estrecho y sofocante, en él, el paciente puede fácilmente perder su equilibrio. Sobre el escenario, gracias al método que amplía la libertad, puede librarse de las coacciones intolerables y sentirse en condiciones de dar libre curso a sus sentimientos y expresarlos abiertamente. (Moreno, 1972, p. 75).

Esto es posible a partir de que en este espacio se le propone al protagonista la posibilidad de espacializar una experiencia nueva, ampliada, un plus de realidad que surge como producto de la fusión de lo imaginario y lo real, que en el devenir del proceso psicodramático se constituye como realidad.

Por lo tanto,

El espacio escénico ofrece a la vida posibilidades de extensión que no posee el original real de la vida misma. La realidad y la fantasía ya no están más en conflicto; una y otra participan en una escena más amplia: el mundo psicodramático de los objetos, las personas y los acontecimientos (Moreno, 1972, p.75),

y todo lo que emerja en el contexto dramático, área del *como si* tornada en *si* debido a la connotación grupal.

En este mundo el espectro de Hamlet es exactamente tan real como el mismo Hamlet: tiene derecho a la existencia como Hamlet. Ilusiones y alucinaciones toman cuerpo y son tan dignas de interés como las percepciones normales. La arquitectura del escenario se adapta a las exigencias terapéuticas. Su forma circular y sus diferentes planos (niveles de aspiración) sugieren la dimensión vertical, favorecen el aflojamiento de las tensiones y permiten que la acción se desarrolle con facilidad (Moreno, 1972, p.75),

ya sea en una arquitectura predeterminada o no, porque es producto de la connotación grupal, propone un espacio proyectivo dinámico de exploración de las emociones emergentes del protagonista en el interjuego de roles (director, protagonista, yo auxiliar e indirectamente, también el público) con sus respectivas intensidades. También es la capacidad proyectiva que brinda este espacio, fruto de la *construcción de una narrativa convergente*, la que, utilizando la exploración de las zonas y movimientos realizados por el protagonista en el escenario, permite indagar aspectos sociométricos que hacen a la vincularidad grupal y al grado de espontaneidad correspondiente. De este modo se facilita la exploración y diferenciación de aspectos que hacen a la tele y a la transferencia, que en el *si* dramático emergen en una multiplicidad de espacios en un tiempo no lineal, que interactúan en el “aquí” y el “ahora” de la matriz grupal.

A través de la indagación de la función del tiempo como contenido mental del protagonista, en este espacio multidimensional se recorren las sucesivas escenas diacrónicas y sincrónicas que hacen a la metáfora de su historia y a la teatralidad de su propio cuerpo, se va en busca del conflicto para intentar una posible resolución a través de la catarsis de integración, brindando al protagonista la oportunidad de expresar emociones que lo acompañen a reescribir un viejo libreto en el *si* que propone el espacio del escenario, y de darse a conocer en las nuevas formas de vincularidad que se inscriben en las distintas matrices. Por medio de este proceso creativo, se irán liberando los diferentes grados de espontaneidad, que permitirán romper con los aspectos repetitivos que hacen al estereotipo, dando lugar a la novedad, habiéndose generado en consecuencia, una adecuada acción terapéutica.

Un psicodrama puede realizarse en cualquier lugar, allí donde estén los pacientes: puede ser el campo de batalla, la sala de clase, la casa familiar. La resolución última de los conflictos mentales profundos exige un ambiente objetivo: el teatro terapéutico (Moreno, 1972, p. 75).

5. Conclusiones

Ya explorada y descripta la dinámica espacial y su utilización en el escenario de psicodrama en el desarrollo histórico del psicodrama en Argentina, a lo largo de este apartado se plantearán las diferentes conclusiones a las que se ha arribado. Para ello se comenzará con una descripción sintética de los pasos que posibilitaron llegar a ellas en función de los tres objetivos específicos que se han planteado para llevar adelante la investigación:

- 1- Con el objetivo de determinar la relevancia del estudio de la dinámica espacial y su utilización en el escenario dentro del desarrollo histórico del psicodrama, en el contexto de los diversos marcos referenciales utilizados, identificando diferencias -si las hubiere- entre generaciones de psicodramatistas, se siguieron los siguientes pasos:
 - a) Se validó la muestra a partir de la caracterización de los datos obtenidos en las entrevistas semi-estructuradas realizadas a veinte psicodramatistas notables de la historia del psicodrama argentino. Tal información se desprende de las unidades de registro de las correspondientes categorías emergentes que se refieren tanto a la formación académica y no académica como psicodramatistas, como a todo lo referente al desarrollo personal como docentes y como psicodramatistas, tomando en cuenta además la producción bibliográfica de los propios entrevistados y aquellos otros textos a los que cada uno hizo referencia.

Se determinó que en la muestra:

- Se hallan representadas las líneas terapéuticas que se corresponden con cada una de las tres generaciones que conforman el psicodrama argentino.
 - Es posible representar el desarrollo histórico del psicodrama argentino a través de las líneas teórico/prácticas de desarrollo interno que se identificaron en la muestra.
- b) Se caracterizó la concepción de espacio de la primera generación de psicodramatistas a partir de la categorización de las unidades de síntesis que surgen de las entrevistas, de indagar la concepción de espacio de los marcos teóricos a los que hicieron referencia, y del material bibliográfico tanto sugerido, como posteriormente se obtuvo de la bibliografía de los entrevistados.

Se identificaron tres fuentes de influencia externas con respecto a la concepción de espacio:

- La corriente moreniana
 - La corriente psicoanalítica junguiana
 - La corriente del psicodrama psicoanalítico francés
- c) Se caracterizó la concepción de espacio de la segunda y tercera generación de psicodramatistas a partir de la categorización de las unidades de síntesis

emergentes del material aportado por los entrevistados en función de los marcos teóricos referidos, y del material bibliográfico tanto sugerido, como del obtenido posteriormente con respecto a la bibliografía de los entrevistados.

Se identificaron tres corrientes teórico/prácticas de desarrollo interno con respecto a la concepción de espacio en función de las tres fuentes de influencia externa que incidieron en el modo particular de entender el espacio de la primera generación:

- La línea interna de desarrollo teórico/práctica del psicodrama moreniano encabezada por Rojas Bermúdez.
 - La línea interna de desarrollo teórico/práctica del psicodrama psicoanalítico encabezada por Eduardo Pavlovsky y Fidel Moccio.
 - La línea interna de desarrollo teórico/práctica del psicodrama junguiano encabezada por Martínez Bouquet.
- d) Fueron caracterizadas las tres líneas teórico/prácticas internas en su proceso de desarrollo diferenciando generacionalmente las concepciones de espacio que enriquecieron al psicodrama e influyeron en la diferenciación de las líneas psicodramáticas surgidas a lo largo del proceso histórico.

En función del primer objetivo pudo concluirse:

- ❖ El estudio del espacio psicodramático es relevante dado que a través del análisis de la concepción de espacio del grupo de psicodramatistas que conforman la muestra de este estudio, se han podido diferenciar tres líneas teórico/prácticas internas de desarrollo, producto de tres corrientes externas de influencia, que intervinieron en el proceso de desarrollo y diferenciación de las distintas líneas psicodramáticas.
 - ❖ Dado que la concepción de espacio ha influido en la diferenciación entre las distintas líneas internas teórico/prácticas de desarrollo en el proceso histórico que hace al psicodrama argentino, se corrobora la hipótesis de esta investigación que plantea que “La concepción de espacio influyó en el desarrollo y diferenciación de las distintas corrientes que hacen al psicodrama argentino”.
- 2- Con el objetivo de analizar las variaciones en las concepciones de la dinámica espacial y su utilización con relación a los tres principios básicos de construcción del escenario en el psicodrama, se siguieron los siguientes pasos:
- a) Partiendo del análisis de las unidades de registro que surgieron de los datos aportados por cada uno de los psicodramatistas entrevistados que hacen a las tres generaciones que conformaron la muestra, se caracterizó y definió el escenario de cada una de las tres líneas teórico/prácticas internas en su proceso de desarrollo de psicodrama teniendo en cuenta el modo particular en que cada uno de los entrevistados concibe y utiliza el espacio del escenario.

Se identificaron tres modos de utilización del espacio del escenario fruto de la influencia de las tres corrientes externas identificadas en este estudio con relación a la concepción de espacio:

- La línea del psicodrama moreniano que, más allá de que el uso de los principios básicos de construcción se ha ido diluyendo en el proceso de desarrollo de esta línea, entiende el escenario de psicodrama como el espacio del encuentro que se da en el *como si* y que se considera, en tanto espacio connotado por el grupo, como un *si*.
 - La línea del psicodrama junguiano, que entiende que hay dos escenarios, *el latente*, que puede o no expresarse en el *dramático*, y el *dramático*, el escenario de psicodrama, espacio que es justamente donde se da el pasaje dimensional entre lo latente y la acción.
 - La línea interna del psicodrama psicoanalítico que entiende el escenario como un espacio real de exploración y juego, que considera que es en ese espacio vacío donde emerge lo imaginario en una multiplicidad de espacios que interjuegan entre sí.
- b) Una vez caracterizado y definido el modo en que fue utilizado el escenario por cada una de las tres líneas teórico/prácticas de desarrollo, se evaluaron las similitudes y las diferencias entre las tres líneas a partir del análisis de las unidades de registro.
- c) Se compararon los datos surgidos de las unidades de registros que hacen referencia a la línea psicodramática en la que cada uno de los entrevistados se inscribe a sí mismo, con el modo real en que utiliza el espacio del escenario. Se observaron diferencias al respecto.

En función del segundo objetivo pudo concluirse:

- ❖ Las divergencias existentes entre las diferentes concepciones de espacio que fueron identificadas en este estudio, enriquecieron y ampliaron el modo de entender el escenario de Moreno, y en consecuencia fue posible incorporar nuevos elementos a partir del aporte de los nuevos marcos teóricos, enraizados tanto en las líneas terapéuticas emergentes del proceso histórico, como en lo teatral. La conciliación de estas convergencias permitió entender el escenario como:
 - El instrumento que habilita la zona intermedia de experiencia entre el individuo y el ambiente, de diferenciación y de encuentro con el otro en donde se entrelazan la realidad interna (psíquica) y la realidad externa, así como la fantasía y la realidad. Es un espacio hipotético o virtual, que no es la realidad externa ni la realidad interna, sino que participa de ambos mundos en una travesía dimensional que posibilita lo creativo. Es un lugar objetivable en el que se configuran una multiplicidad de espacios que en su interacción dan lugar al juego de la subjetividad y a la comprensión de la teatralidad donde ella se despliega. Un espacio que corresponde al espacio del jugar, del soñar, de la experiencia cultural, donde lo latente puede expresarse a través de lo dramático, abriéndole al protagonista la posibilidad de una experiencia nueva,

ampliada, un plus de realidad que surge como producto de la fusión de lo imaginario y lo real, fusión que en el devenir del proceso psicodramático se constituye como realidad.

- ❖ Dado que el modo en que los entrevistados utilizan el escenario, no se corresponde necesariamente con la línea terapéutica con la que cada uno de ellos se identificó, no se ha podido corroborar la hipótesis: “La concepción de espacio del marco teórico de la línea psicodramática a la que adhirió cada psicodramatista, determina el modo particular en que concibe el escenario de psicodrama, y por lo tanto la forma en que lo utiliza”.

Los psicodramatistas que conforman la muestra utilizan el espacio del escenario en función de alguna de las tres fuentes externas de influencia, las que se fueron enriqueciendo en su desarrollo con el aporte de otros marcos teóricos vinculados con otras líneas terapéuticas y teatrales. Esta influencia posibilitó la diferenciación de nuevas líneas teórico/prácticas psicodramáticas en función del modo particular de utilizar el espacio del escenario, que en su conjunto, y podría decirse de un modo co-creativo, amplían, enriquecen y profundizan la forma en que fue definido y concebido el escenario de psicodrama como instrumento por Jacobo L. Moreno.

- 3- Con el objetivo de explorar el lugar que ocupan las posiciones y desplazamientos en el escenario y los miembros del grupo en sus roles de director, protagonista, yo auxiliar y audiencia en el proceso psicodramático, se siguieron los siguientes pasos:

- a) Se construyó la siguiente síntesis a partir del análisis comparativo de las unidades de registro obtenidas, caracterizando las diferentes líneas teórico/prácticas de desarrollo interno teniendo en cuenta el modo particular en que fueron utilizados los múltiples espacios del escenario a lo largo del proceso psicodramático:

- El grupo estructura el espacio diferenciando el ámbito del escenario donde se expresa lo imaginario, del lugar de la audiencia, donde subyace lo latente. El espacio del escenario se torna un espacio proyectivo dinámico de exploración de la memoria del protagonista con las emociones emergentes en el interjuego de roles (director, protagonista, yo auxiliar e indirectamente, también el público) con sus respectivas intensidades, los diferentes aspectos sociométricos que hacen a la vincularidad del grupo, así como el grado de espontaneidad, pudiendo diferenciar aspectos que hacen a la tele y a la transferencia, que emergen en una multiplicidad de espacios en un tiempo no lineal e interactúan en el “aquí” y el “ahora” de la matriz grupal, dando lugar a la novedad, pudiendo hacer uso de la observación de los movimientos y las zonas del escenario que utilizan los miembros del grupo a lo largo del proceso, recurso que favorece la indagación.

- b) Una vez caracterizadas las líneas de desarrollo en función del modo en que fue utilizado el espacio del escenario de psicodrama, se caracterizaron las funciones que cumple el espacio del escenario en tanto instrumento a partir del análisis de las unidades de registro:

- El escenario cumple con la función de desarrollar y potenciar la espontaneidad y la creatividad en la medida en que le brinda al protagonista la posibilidad de expresar sus emociones, reinscribir un viejo guión, darse a conocer en nuevas formas de vincularidad, abriéndose a un proceso creativo, en el cual irá liberando, en sucesivas etapas, diferentes grados de espontaneidad que le permitan salir de todo lo repetitivo que hace a los estereotipos, utilizando la posibilidad del psicodrama en tanto estructura dramática referida a la acción, lo teatral y lo creativo, de hacer uso de metáforas poéticas a través de un buen proceso terapéutico.
- En tanto espacio de la memoria corporal, individual y colectiva del grupo, posibilita ampliar la exploración de las historias emergentes para así poder transformarlas a través de la dramatización.
- El escenario tiene carácter proyectivo. En el espacio del escenario se puede explorar la organización mental del protagonista así como la comunicación y el modo de vincularse con los miembros del grupo. También aporta información acerca de la capacidad de imaginar del protagonista, que puede ser significada por el director a través de lo proyectivo. Sin embargo, si bien los movimientos en el escenario aportan datos, estos no pueden ser generalizados.
- En el espacio del escenario se pueden indagar las emociones aunque no es el único modelo terapéutico que posibilita esta función.
- El espacio del escenario cumple la función de espacio transicional desde la perspectiva de Winnicott, que desde la teoría de Moreno puede ser entendida como ese trazo Fantasía-Realidad donde se instalan y desarrollan los productos de la creación, del juego, donde el psicodrama cumple con la función de proporcionarle al paciente una *realidad suplementaria*, “una experiencia nueva, ampliada, un plus de realidad”.
- En el escenario se pueden clarificar contenidos confusos del pensamiento, así como también anticipar contenidos que se están gestando en lo social.
- El escenario cumple con la función terapéutica de cualquier aspecto que se desee explorar siempre y cuando este espacio en tanto instrumento, no sea tomado de manera aislada sino conjuntamente con los otros cuatro instrumentos (protagonista, director, ego auxiliar, público), que en su conjunto conforman los cinco instrumentos de los cuales se sirve el método psicodramático.
- El escenario cumple con la función de plasmar en el espacio los distintos contenidos psicológicos favoreciendo la cura.

En función del tercer objetivo pudo entonces concluirse:

- c) Dado que, diferenciado de un mero ámbito físico, el escenario, caracterizado y connotado como espacio psicodramático, pudo ser definido como un

elemento que cumple las funciones de indagación de diferentes aspectos psicológicos y de instrumento terapéutico, se puede corroborar la tercera hipótesis: “El escenario es entendido por los psicodramatistas como un instrumento que favorece tanto la indagación de aspectos psicológicos, como la acción terapéutica”.

Para concluir con este apartado y como síntesis final de este trabajo, puede decirse que a partir de que el psicodrama hizo intervenir un nuevo elemento en la psicoterapia, *el espacio*, los psicodramatistas argentinos a lo largo de su proceso histórico han realizado un aporte valioso a la psicología en lo que respecta a la caracterización del espacio psíquico y al modo en que este puede ser intervenido terapéuticamente.

6. Futuros desarrollos

Dado que el escenario de psicodrama, como instrumento, pudo ser caracterizado en este trabajo como el espacio de la memoria corporal, individual y social que cumple con la función de espacializar en el “sí dramático” los distintos contenidos psicológicos del protagonista, a través de los cuales se puede explorar proyectivamente su organización mental en el intejuego de una multiplicidad de espacios, y retomando algunos conceptos desarrollados en el marco teórico:

1. A finales del siglo XX se produjo un cambio de paradigma, una migración de la idea de simplicidad hacia la de la complejidad, donde el psicodrama no se quedó al margen, surgió la posibilidad de una ciencia psicológica orientada hacia un conocimiento complejo del ser humano, que propone pensar que la estructura psíquica está organizada “fractalmente”, dando lugar a patrones dinámicos de comportamiento de naturaleza autosemejante. Es este tipo de grado de autosemejanza espacial, temporal y situacional observable el resultado de su historia de autoorganización y de su huella de coherencia, es en síntesis el sello de su identidad, aquello por lo que los humanos somos capaces de reconocernos a nosotros mismos y a los otros a lo largo de la vida (Mateo García, 2003, pp. 321-323)...
2. Moreno seguramente intuía que la dinámica de la espontaneidad entre lo que se denomina la conserva cultural (orden) y la creatividad (caos), lo divino, estaría dentro de la dimensión fractal (Mosher, 1995, p. 238).
3. Moreno consideró que el factor espontáneo tiene su ubicación topográfica, un área de relativa libertad e independencia de los determinantes biológicos y sociales, un área en donde la combinación de los nuevos actos y sus respectivos cambios, elecciones y decisiones se forman, de donde surge la creatividad y el incentivo humanos (Moreno, 1973, como se cita en Mosher, 1995. Pp. 132-133).
4. El primer diseño arquitectónico del escenario de psicodrama en 1923, el llamado *Theater ohne Zuschauer*, publicado inicialmente en “Das Stegreiftheater”, cuya principal innovación consistía en la disposición de varias plataformas escénicas diseminadas entre el auditorio y compartiendo un único espacio pudiera ser definido en la actualidad por el arquitecto Prieto Lopez (s.f. p.5) como un organismo fractal radial...

Se propone ampliar este trabajo hacia un nuevo objetivo: explorar y describir en el espacio del escenario, los diferentes aspectos que a lo largo del proceso psicodramático den cuenta de la estructura fractal de la psiquis del protagonista, caracterizando los posibles patrones dinámicos autosemejantes de comportamiento ,espaciales, temporales y situacionales, que pudieran resultar de su historia de autoorganización, para poder determinar si el escenario de psicodrama es un instrumento que además permite estudiar, describir y caracterizar la dinámica fractal de la organización psíquica.

7. Referencias

- Abad, F. J., García, C., Gil, B., Olea, J., Ponsoda, V. & Revuelta, J. (Febrero 2004). Introducción a la psicometría, teoría clásica de los test y teoría de la respuesta al ítem. *Edición interna de la Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado de https://www.uam.es/personal_pdi/psicologia/cadalso/Docencia/Psicometria/Apuntes/tema1TyP_4.pdf
- Acuña, C. (2005). Lecturas de Kant en Freud y Brentano (acerca del tiempo y del espacio). Recuperado de <http://scholar.google.es/scholar?hl=es&q=Lecturas+de+Kant+en+Freud+y+Brentano+%28acerca+del+tiempo+y+del+espacio%29+Cynthia+Acu%C3%B1a+&btnG=&lr=>
- Aisenson, D., Batlle, S., Aisenson, G., Legaspi, L., Vidondo, M., Nicotra, D., et al. (2006). Desarrollo identitario de los jóvenes y contextos significativos: una perspectiva desde la psicología de la orientación. *Anuario de Investigaciones, XIII*, 81-88.
- Agudelo, P. A. (2011). (Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. *Uni-pluri/versidad. 11*(3). Versión digital. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/viewFile/11840/10752>
- Albizuri de García, O. (s.f.). Psicodrama psicoanalítico grupal. Recuperado de <http://editorialpolemos.com.ar/docs/vertex/albzurix.pdf>
- Albizuri de García, O. & Kononovich, B. (s.f.). El psicodrama (y su historia en los países de la FIP). *Noticias de la AEP Internacional-Asociación Española de Psicodrama*. Recuperado de <http://fidp.net/contenido/argentina>
- Alderete, E. O. (1983). La teoría de Piaget sobre el desarrollo del conocimiento espacial. *Estudios de psicología, 14/15*, 93-108.
- Amen, A. F. G., Álvarez, A. M. P: Bonifacio, A. P. P., & Meirelles, B. L. (2012). Fabricando mundos. Realidad, simulacro e inmanencia. *Sigradi, XVI*, 645-648.
- Anzieu, D. (1982). *El psicodrama analítico en el niño y adolescente*. Buenos Aires: Paidós.
- A.P.A. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México: Manual Moderno.
- Avila Espada, A. & García de la Hoz, A (1995). De las concepciones del grupo terapéutico a sus aplicaciones psicosociales. En J. M. Delgado & J. Gutiérrez (Eds.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. (pp. 317-357). Madrid: Editorial Síntesis. Recuperado de http://perso.wanadoo.es/quipuinstituto/quipu_instituto/pdf/AAvila_AGH_Concepciones%20GT_AplicPsi%20cos.PDF

- Alonso, M. C., & Lorenzo, M. (2004). Psicoterapia de grupo. Revisión histórica. *Revista Psiquiátrica de la Habana*, 1(1). Recuperado de <http://www.revistahph.sld.cu/hph0104/hph09104.htm>
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal/Universitaria.
- Baremlitt, G. F. (2014). Presentación del esquizodrama. *Teoría y crítica de la psicología*, 4, 17-23.
- Barreiro del Campo (s.f.). El teatro griego. Recuperado de <http://latinygriego.webcindario.com/ElTeatroGriego.pdf>
- Basquín, M., Dubuisson, P., Samuel-Lajeneusse, B., & Testemale-Modnod, G. (1977). *El Psicodrama: Un acercamiento psicoanalítico*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Bay, H. & Barker, C. (2014). The elizabethan stage. *Britannica Online Encyclopedia*. Recuperado de <http://www.britannica.com/print/topic/590239>
- Bay, H., Barker, C. & Izenour, G. C. (2014). Theatre. *Britannica Online Encyclopedia*. Recuperado de <http://www.britannica.com/print/topic/590239>
- Becoña, E. (2006). Resiliencia: Definición, características y utilidad del concepto. *Revista de psicopatología y psicología clínica*, 11(3), 125-146.
- Berenstein, J. (1987). Moreno y los test proyectivos de escenas. En J. L. Moreno (Eds.), *Psicodrama* (PP. 9-12.). (5º Ed.) Buenos Aires: Ediciones Hormé.
- Bion, W. R. (1980). *Experiencias en grupos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bion, W. R. (2004). *Experiences in groups and other papers*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Blatner, A. (2005). *Bases del psicodrama*. México D. F.: Pax México.
- Boria, G. (s.f.). *Dizionario di psicodrama*. Recuperado de <http://www.psicodramma.it/dizionario-di-psicodramma/#17>
- Briggs, J. & Peat, F. D. (1990). *Espejo y reflejo: del caos al orden*. Barcelona: Gedisa.
- Buber, M. (1949). *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Buber, M. (1995). *Yo y Tú*. (2º Ed.) Madrid: Caparrós
- Buber, M (2006). *Yo tú y otros ensayos*. Buenos Aires: Lilmod.
- Buchbinder, M. (1993). *Poética del desenmascaramiento. Caminos de la cura*. Buenos Aires: Planeta.
- Buchbinder, M. (Abril 2013). Lo heterogéneo del Psicodrama. Una Poética de lo escénico. *Actualidad Psicológica*, 417, 19-22.

- Bustos, D. M. (1974). El Lenguaje psicodramático. En D. M. Bustos, S. Alardi de Ferella, C. A. Alegre, R. Alonso, M. Bini, R. Brocchi de Sangiácomo, G. Bustos de Espinoza, C. F. Calvente et al. (Eds.), *El Psicodrama. Vol. 3* (pp. 67-106). Buenos Aires: Plus Ultra.
- Bustos, D. M. (1975). *Psicoterapia psicodramática*. Buenos Aires: Paidós.
- Bustos, D. M. (1977). Prólogo a la Edición Castellana (Septiembre, 1976). En J. L. Moreno (Eds.), *El teatro de la espontaneidad*. (pp. 9-12). Buenos Aires: Vancú.
- Campos, J. A. S. (2009). Autopoiesis, bucles, emergencia, variedades topológicas, y una conjetura sobre la consciencia humana. *Arbor*, 185(738), 871-878.
- Cantón Mayo, I. (2007). El espacio educativo y las referencias al género. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 21(2/3), 115-135.
- Calvente, C. F. (2009). El lugar de la imaginación en psicodrama o el lugar del psicodrama en la imaginación. *Revista Brasileira de Psicodrama*, 17(2), 105-114.
- Cárdenas Mejía L. G. (Enero-agosto 2008). El lugar: Aristóteles-Heidegger. *Filosofía Univ. Costa Rica*, XLVI(117/118), 145-150.
- Caride de Mizes, M. R. & Rozzi de Constantino, G. E. (1982). *Técnicas gráficas en la evaluación de la personalidad*. Argentina: Tekné.
- Carpio, A. P. (1988). *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática*. Recuperado de <http://www.educacionholistica.org/notepad/documentos/Filosofia/Principios%20De%20Filosofia.pdf>
- Casson, J. (1998). The stage: the theatre of psychodrama. En M. Karp, P. Holmes & K. Bradshaw Tauvon (Eds.), *The handbook of psychodrama* (pp. 69-88). London: Routledge.
- Casson, J. (2004). *Drama, psychotherapy and psychosis*. Nueva York: Brunner/Routledge.
- Cela, R. (2003). *Modos de ser terapeuta. Estética y subjetividad*. Buenos Aires: Libros del Zorzal
- Celis, A. (2006). Congruencia, integridad y transparencia. El legado de Carl Rogers. *Polis. Revista Latinoamericana*, 15. Recuperado de [file:///C:/DOCUME~1/ADMINI~1/CONFIG~1/Temp/WPDNSE/Download/4857%20\(1\).html](file:///C:/DOCUME~1/ADMINI~1/CONFIG~1/Temp/WPDNSE/Download/4857%20(1).html)
- Chiozza, L. (Diciembre, 1988). La concepción psicoanalítica del cuerpo ¿Psicosomática o directamente psicoanálisis? *Acheronta (psicoanálisis y cultura)*, 8, 65-75.
- Copleston, F. (s.f.). *Historia de la filosofía. Tomo I. Grecia y Roma*. Recuperado de <http://cienciayreligion.org/articulos/pdfs/copleston.pdf>

- Cueva, P. S. G. & Catalán, J. A. M. (2011). El principio Gauge clásico, la geometría no conmutativa y el espacio tiempo cuántico. *Pueblo Continente*, 22(2), 515-530.
- Czerlowski, M. (2011). La construcción de la noción de espacio como categoría inherente al desarrollo subjetivo. Recuperado de http://www.uces.edu.ar/institutos/iaepcis/8_jornada_desvalimiento/monica-czerlowski.pdf
- Descartes, R. (2002). *Los principios de la filosofía*. Barcelona: Coleccionables.
- Dos Santos, A. J. & Gandolfo Conceição, M. I. (2014). Espiral psicodramático: ciência e arte do aquecimento. *Revista Brasileira de Psicodrama*. 22(1). Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932014000100006
- Encyclopædia Britannica Online (2014). Theatre. Recuperado de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/590239/theatre>.
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de filosofía, E-J*. Barcelona: Ariel.
- Fernández Álvarez, H. & Pérez, A. (Abril 1993). La psicoterapia en distintos países. Evolución de la clínica psicológica en los años 1940/70. *Revista Argentina de clínica psicológica*, II(1), 91-97.
- Filgueira Bouza, M. (s.f.). *Introducción al psicodrama*. Recuperado de <http://data.edras.cl/resources-files-repository/IntroduccionPsicodramaMSFilgueiraLibroPHTorresGodoy.pdf>
- Filgueira Bouza, M. (Febrero/marzo 1997). *5 rituales como terapéuticos: El duelo, el carnaval, las tribus urbanas, la noche de San Juan, y los ritos populares y grupos terapéuticos*. Presentado en el I Congreso Iberoamericano de psicodrama, Salamanca. Recuperado de <http://www.iacat.com/revista/recreate/recreate03/psicodrama%20ritos.pdf>
- Flores Lara, M. (2010). *Teatro espontáneo comunitario. Un recurso metodológico para el desarrollo de comunidades* (Tesis de maestría). Recuperado de <http://moutonnoir.org/francesmedico/wp-content/uploads/2014/05/TESIS-MAESTR%C3%8DA-TEC.pdf>
- Fonseca-Fábregas, L. E. (2004). *Las Formas del círculo. Test proyectivo psicodramático*. Versión digital: LibrosEnRed.
- Fontana, A. E., Lawrence, E., Fournery, I. (1971). Tiempo de grupo. En A. E. Fontana (Eds.), *Psicoanálisis y cambio*. (pp.133-260). Buenos Aires. Ediciones de la flor.
- Fontana, A. E., Reynoso, R. M, Kornblit, G., Touyâa, J. (1971). Tiempo de individual. En A. E. Fontana (Eds.), *Psicoanálisis y cambio*. (pp. 71-116). Buenos Aires. Ediciones de la flor.
- Fontana, A. E., Loschi, J. A. (1982). *Sesión prolongada. Una comprensión espacio-temporal de la psicoterapia*. Buenos Aires: Gedisa.

- Foulkes, S. H. (Diciembre, 1956). Progress in psychotherapy 1956. Comments by S. H. Foulkes, *Group Psychotherapy*, IX(4), 305-310.
- Freud, S. (1973). *Obras completas-tomo III (1916-1938[1945])*. (3ª. Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fuertes, J. F., & Lopez, J. (Abril 1997). El espacio y tiempo en la <<teoría de la filosofía natural>> de Roger Boscovich. *Arbor*, CLVI(616), 57-76.
- García Cubillos, J. A. (Junio-diciembre de 2008). Hume: más que el reloj despertador de Kant. *Revista Logos*, 14, 49-61.
- García Gimenez, L. (s.f.). Ontología comunicológica: Fundamentación a partir de las 'Filosofías del Diálogo'. *Primera revista digital en América Latina especializada en tópicos de Comunicación*. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n64/actual/lgarcia.pdf>
- Garrido Martin, E. (1978). *Jacob Levi Moreno. Psicología del encuentro*. Salamanca: Sociedad de Educación Atenas 1978.
- Gómez, R. (1984). El psicodrama en la Argentina. En J. G. Bermúdez (Eds.), *¿Qué es el psicodrama? Teoría y práctica* (pp. 235-260). Buenos Aires: Celsius.
- Gómez Cumaco, N. D. (2009). *Naturaleza y arquitectura fractal: los patrones de la geometría fractal en la arquitectura*. Universidad de Buenaventura. Facultad de artes integradas. Programa de arquitectura. (Bello, 2009). Recuperado de file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Naturaleza_Arquitectura_Fractal_Gomez_2009.pdf
- González Nuñez, J. J. (1999). *Psicoterapia de grupos: Teoría y técnica a partir de diferentes escuelas psicológicas*. México D. F: El Manual Moderno.
- Gottfried, D. (1977). Goethe y el psicodrama. En J. L. Moreno (Eds.), *El teatro de la espontaneidad* (pp. 185-204). Buenos Aires: Editorial Vancú.
- Grof, S. (2003). Introducción. En S. Grof & M. Levingston Valier, (Eds.), *La evolución de la conciencia* (pp. 7-14). (2º. Ed.) Barcelona: Kairós.
- Grof, C., & Grof, S. (1995). *La tormentosa búsqueda del ser*. Barcelona: La liebre de Marzo.
- Grof, S. & Colodrón, A. (2008). *El Juego cósmico: exploraciones de las fronteras de la conciencia humana*. (4º Ed.) Barcelona: Kairós.
- Guerrero Pino, G. (Enero - junio de 2005). Teoría kantiana del espacio, geometría y experiencia. *Praxis psicológica*, 20, 31-68.
- Guimarães, A. S. A. B. (2016a) *Origen y desarrollo del psicodrama como método de cambio psicosocial* (Tesis Doctoral). Universidad de Psicología, Buenos Aires.
- Guimarães, S. (2016b). *Zerka - On the stage*. Recuperado de [Guimarrarhttps://www.youtube.com/watch?v=e2q5x7DRRrI](https://www.youtube.com/watch?v=e2q5x7DRRrI)

- Hawking, S. (2002). *El universo es una cáscara de nuez*. Barcelona: Planeta.
- Hawking, S. (2010) *La historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Versión digital: *Newsgroups*. Recuperado de http://antroposmoderno.com/word/Stephen_Hawking_Historia_del_Tiempo.pdf
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía real*. (2º Ed.) Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Hernández Sampieri, C. R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la investigación*. (2º. Ed.) México D.F.: Mc Graw-Hill.
- Holmes, B. (2016). Activismo/esquizoanálisis. La articulación del discurso político. *Revisiones*, (3). Recuperado de [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/78-312-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/78-312-1-PB%20(1).pdf)
- Jaffé, A. (1984). El simbolismo en las artes visuales. En C. Jung (Eds.), *El hombre y sus símbolos* (pp. 229-275). (4ª. Ed.) Barcelona: Luis de Caralt Editor.
- Johnson, P. E. (Septiembre, 1959). Interpersonal psychology of religión. Moreno and Buber. En J. L. moreno (Eds.), *Group Psychotherapy*, XII(3), 211-217. New York: Beacon House.
- Kaes, R. (1984). Elementos para una historia de la práctica y de las teorías de grupo en sus relaciones con el psicoanálisis de Francia. *Revista de psicología y de psicoterapia de grupo*, VII(1), 80-91.
- Kesselman, H. (2006). Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia. La multiplicación dramática, cartografías y micropolíticas. En H. Kesselman & E. Pavlovsky (Eds.). *La multiplicación dramática* (cap.IV). Recuperado de http://www.hernankesselman.com.ar/Articulos/Articulo_250.asp?CART=250
- Kesselman, H. (2007). Espacio, vínculo y creatividad. En E. Pavlovsky & H. Kesselman (Eds.), *Espacios y creatividad* (pp. 59-76). Buenos Aires: Galerna.
- Klein, M. (1929). Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. Recuperado de <http://www.nucleodestudiosfreudianos.com/resources/11-%20Situaciones%20infantiles%20de%20angustia%20reflejadas%20en%20una%20obra%20de%20arte%20y%20en%20el%20impulso%20creador%201929.pdf>
- Kononovich, B. (1981) *Psicodrama comunitario con psicóticos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kononovich, B. (1994). Del “corporismo” a la ecolalia. En B. Kononovich & O.Saidón (Eds.), *El cuerpo en la clínica institucional* (pp. 99-115). Buenos Aires: Lugar Editorial.

- Lacruz, J. (2008). *El naturista psicoanalítico*. Recuperado de <http://elgestoespontaneo.com/html/articulos/ElNaturalista.html>
- Lafebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lebovici, S. (Diciembre, 1956). Psychoanalytical group psychotherapy. *Group psychotherapy*, IX(4), 282-289.
- Lewin, K. (1948). *Resolving social conflicts. Selected papers on group dynamic*. New York: Harper & Row.
- Lombia, J. (1845). *El teatro. Origen, índole é importancia de esta institución en Madrid*. Recuperado de <http://books.google.es/books?id=emI4AAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Mandelbrot, B. (2003). *La geometría fractal de la naturaleza*. (2º. Ed.) Barcelona: Tusquets Editores.
- Marineau, R. (1995). *J. L. Moreno. Su biografía*. Buenos Aires: Hormé.
- Martinez Bouquet, C. (2006). *La ruta de la creación*. Buenos Aires: Aluminé.
- Mateo García, M. A. (Diciembre 2003). Notas sobre la complejidad en psicología. *Anales de psicología*, 19(2), 315-326.
- Mattos Alvarez, M. D. (2002). Del Art Nouveau al Art Deco. Recuperado de <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/nov2002/demattos.html>
- Mead, M. (2000). *Antropología. La ciencia del hombre*. Edición electrónica: Elaleph.com.
- Menegazzo, C. M. (1981). *Magia, mito y psicodrama*. Buenos Aires: Paidós.
- Menegazzo, C. M. (1985). *El significado de la enfermedad y el sentido de la cura*. Buenos Aires: Centro Bibliográfico de la Fundación Vínculo. Recuperado de <http://www.centrojunguiano.com.ar/medicina/sentidocura.php>
- Menegazzo, C. M. (s.f.). *Temas míticos del inconsciente colectivo*. Recuperado de [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/-LIBRO%20TEMAS%20MITICOS%20DEL%20INCONSCIENTE%20COLECTIVO%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/-LIBRO%20TEMAS%20MITICOS%20DEL%20INCONSCIENTE%20COLECTIVO%20(1).pdf)
- Menegazzo, C. M. (1988). Una lectura psicodramática profunda de los laberintos vinculares. Recuperado de <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/-UNA%20LECTURA%20PROFUNDA%20DE%20LOS%20LABERINTOS%20VINCULARES.pdf>

- Menegazzo, C. M., Tomasini, M. A. & Zuretti, M. M. (1995). *Diccionario de psicodrama e sociodrama*. São Paulo: Ágora.
- Menegazzo, C. M., Tomasini M. A., & Álvarez Greco, D. (2012). *Diccionario de psicodrama, procedimientos dramáticos y socrionamía*. J. L. Moreno-C. G. Jung. Buenos Aires: Dunken.
- Mercader Larios, C. (2013). Teoría y técnica del psicodrama. *Apuntes de Psicología*, 31(3), 321-325.
- Moccio, F., Martínez Marrodán, H. (1976). *Psicoterapia grupal. Dramatizaciones y juegos*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Montaño Maya, C. (2013). *Espacio y tiempo; memoria e imagen*. Universidad Nacional de Colombia, Medellín. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/11737/1/1128267814.2014.pdf>
- 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: Harvard University.
- Moreno J.L. (1924). Das Stegreiftheater. En: *Das Zelt – Eine Juedische Illustrierte Monatsschrift*, año 1, oct. Wien: Zelt-Verlag, pp. 372-373 Recuperados de [p.372]<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3133755> [p.373]<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3133756>
- Moreno, J. L. (1934). *¿Who shall survive?* Washington D.C.: Nervous and Mental Disease Publishing CO.
- Moreno, J. L. (1950). Hypnodrama and psychodrama. *Group psychotherapy and psychodrama*, III(1), 1-10.
- Moreno, J. L. (Abril-julio-noviembre, 1952). How Kurt Lewin's. "Research Center for Group Dynamic's" started and the question of paternity, *Group Psychotherapy Journal of Sociopsychopathology and Sociatry*, V(1-2-3), I- IV.
- Moreno, J. L. (Agosto, 1955). Summary and evaluation , *Group Psychotherapy*, VIII(2), 191-196.
- Moreno, J. L. (Marzo de 1960). Concerning the origin of the terms group therapy and group psychotherapy. *Group Psychotherapy*, XIII(1), 58.
- Moreno, J. L. (Septiembre-diciembre 1960). An objective analysis of the group psychotherapy movement. *Group Psychotherapy*, XIII(3-4), 233-237.
- Moreno, J. L. (Septiembre, 1962). The "United role theory" and the drama. *Group Psychotherapy*, XV(3), 253-254.
- Moreno, J. L. (1966) *Psicoterapia de Grupo y psicodrama*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Moreno, J. L. (1969). Las palabras del padre. *Group psychotherapy*, XXII(3-4), 143-145.
- Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (Marzo-junio, 1961). Academy of psychodrama and group psychotherapy. Historical Background. *Group Psychotherapy*, XIV(1-2), 97-104.
- Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (1969). History of sociometry, group psychotherapy and psychodrama in Latin America. Editorial note. *Group Psychotherapy*, XXII(3-4), 173-178.
- Moreno, J. L. (1972). *Fundamentos de la sociometría*. (2° Ed.) Buenos Aires: Paidós.
- Moreno, J. L. (1974). *Moreno Institute inc. Directory*. Beacon, New York: Stewart E.A. & Dinan M. E. (Editors).
- Moreno, J. L. (1975). *Psychodrama* (vol. 3). (2°Ed.). *Action therapy and principles of practice*. New York: Beacon House.
- Moreno, J. L. (1976). *J. L. Moreno y las palabras del padre*. Buenos Aires: Vancu.
- Moreno, J. L. (1977a). *Psychodrama* (vol. 1). (5° Ed.) Beacon, NY: Beacon House.
- Moreno, J. L. (1977b). *El teatro de la Espontaneidad*. Buenos Aires: Vancú.
- Moreno, J. L. (1987). *Psicodrama*. (5° Ed.) Buenos Aires: Hormé.
- Moreno, J. L. (Septiembre 1989). The autobiography of J. L. Moreno, MD (Abridged). *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 42(1), 15-127.
- Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (1969). History of sociometry, group psychotherapy and psychodrama in Latin America. Editorial note. *Group Psychotherapy*, XXII(3-4), 173-178.
- Moreno, J. L. (1995a). *Las Bases de la psicoterapia*. (2° Ed.) Buenos Aires: Hormé.
- Moreno, J. L. (1995b). *El psicodrama. Terapia de acción y principios de su práctica*. Buenos Aires: Lumen-Hormé.
- Moreno, J. L. (2016). *El teatro de la improvisación*. Buenos aires: Anónimo del siglo XXI.
- Moreno, J. L. & Moreno, Z. T. (1975). *Psychodrama* (vol. 3) – *Action therapy and principles of practice*. New York: Beacon House.
- Mosher, J. R. (1995). *The healing circle. Myth, ritual and therapy*. Seattle: Blue Sky Counselers.
- Munné, F. (2004). El retorno de la complejidad y la nueva imagen del ser humano: hacia una psicología compleja. *Revista interamericana de psicología*, 38(1), 23-31.

- Munné, F. (2005). ¿Qué es la complejidad? What's complexity? *Encuentros de psicología social*, 3(2), 6-7. Recuperado de <http://162.243.15.212/textos/teoriadacomplexidade/QueEsLaComplejidad.pdf>
- Najmanovich, D. (1991). Interdisciplina y nuevos paradigmas. La ciencia de fin de siglo. Recuperado de <http://psicologiacultural.org/Pdfs/Cursos/CURSO%20ESTRATEGIAS%20CUALITATIVAS/DENISE%20NAJMANOVICH/La%20ciencia%20de%20fin%20de%20siglo.pdf>
- Najmanovich, D. (2001). El sujeto encarnado. Límites, devenir e incompletud. Recuperado de <file:///C:/DOCUME~1/ADMINI~1/CONFIG~1/Temp/WPDNSE/Download/sujeto%20encarnado.htm>
- Najmanovich, D. (2012). *El mito de la objetividad. La construcción colectiva de la experiencia I*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Osorio, J. A. (2011). *Peter Brook: Tres conceptos fundamentales*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/4093/CB-0441011.pdf?sequence=4>
- Oviedo G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría de la Gestalt. *Revista de Estudios Sociales*, 18, 89-96.
- Pavlovsky, C. (Abril, 2008). Acerca de la dirección. Ditirambo psicodramático. *Campo Grupal*, 10(99), 12-13.
- Pavlovsky, E. (1999). Historia de un espacio lúdico. *Intersubjetivo*, 1(2), 229-257.
- Pavlovsky, E. (2000) Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos francés y argentino. En E. Pavlovsky & J.C. de Brassi (Eds.), *Lo grupal. Historias-Devenires* (pp. 89-128). Buenos Aires: Galerna-Búsqueda de Ayllu.
- Pavlovsky, E., Moccio, F. & Martínez Bouquet, C. (1979). *Psicodrama. Cuándo y porqué dramatizar*. Madrid: Fundamentos.
- Piaget, J. (1970). Inteligencia y adaptación biológica. Recuperado de <https://es.slideshare.net/AngelGonzalez3/piaget-jean-inteligencia-y-adaptacion-biologica>
- Pichon Rivière, E. (1977). *La psiquiatría una nueva problemática. Del psicoanálisis a la psicología social (II)*. Buenos Aires: Nueva Visión. Colección psicológica contemporánea
- Pizarro Juanas, E (2001). *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura, Madrid.
- Portuondo, J. A. (1972). *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Prieto López, J. I. (s.f.). El espacio teatral para la teoría dinámica de roles del doctor Jakob Levy Moreno. Recuperado de <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Juan%20Prieto%20L%C3%B3pez.pdf>
- Pundik, J. & de Pundik, M. A. D. (1974). *Introducción al psicodrama y a las nuevas experiencias grupales*. Buenos Aires: Paidós.
- Rojas Bermúdez, J. (1984). *¿Qué es el psicodrama?* Buenos Aires: Celsius.
- Rojas Bermúdez, J. (1997). *Teoría y técnicas psicodramáticas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Román, C. P. (2011). Psicodrama e inclusión social. La línea tenue de la marginación. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 6, 195-208.
- Román, C. P. & Martínez Domínguez, D. (2001). Un acercamiento a la concepción del sujeto psicodramático. *Anuario 2000*, 79-88.
- Roselló Rey, E. (2013). Uso de la técnica de construcción de imágenes en terapia individual desde el enfoque de psicodrama. *Apuntes de Psicología*, 31(3), 421-426.
- Ruano Chamorro, R. C. (2013). Técnicas en psicodrama individual. *Apuntes de Psicología Colegio Oficial de Psicología de Andalucía Occidental*, 31(3), 413-420.
- Rud, C. (s.f.). ¿Para qué existe la lluvia? Notas acerca de una psicoterapia del acontecimiento vital. Recuperado de http://docs.wixstatic.com/ugd/15f7bf_1350556cb85d24bb7d0e7e9e82d77482.pdf
- Ruiz Perea, M. D. (2013). Psicodrama en casos individuales: contenidos en casos prácticos. *Apuntes de Psicología*, 31(3), 407-411.
- Russel, B. (1912). *Problemas de la filosofía*. Recuperado de http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34109141/142129803-Los-problemas-de-la-filosofia-Bertrand-Russell.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1487125588&Signature=5UK3ReTN3c7hsxgmR6TtGeFsRLI%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLos_problemas_de_la_filosofia_Los_proble.pdf
- Saban, M. J. (2012). *El misterio de la Creación y el Árbol de la Vida en la mística judía: una interpretación del Maasé Bereshit* (Tesis doctoral). Recuperado de http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37817477/EL_MISTERIO_DE_LA_CREACION.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1480537998&Signature=bIIcqJYUj8H2zYHv2xJhJFnDEDY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEL_MISTERIO_DE_LA_CREACION_Y_EL_ARBOL_DE.pdf

- Sakalik, N. (Abril 2013). Reflexiones sobre el psicodrama psicoanalítico. *Actualidad Psicológica*, 417, 23-26.
- Sami Ali (1979). *Cuerpo real, cuerpo imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Scategni, W. (s.f.). *Psicodrama y terapia de grupo. Espacio y tiempo del alma*. Recuperado de <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/-WILMA%20SCATEGNI%20-%20PSICODRAMA%20Y%20TERAPIA%20DE%20GRUPO%20-%20COMPLETO.pdf>
- Schochet, J. I. (2007). *Conceptos místicos en el jasidismo. Una introducción a los conceptos y doctrinas de la Cábala*. Buenos Aires: Editorial Kehot Lubavitch Sudamericana.
- Spinoza, B. (1661). *Tratado de la reforma del entendimiento*. Edición electrónica. Recuperado de <http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/S/baruchspinozareformadelentendimiento.pdf>
- Sthephenson, C. E. (2014). *Jung and Moreno: Essays on the Theatre of Human Nature*, London & New York: Routledge.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Padua, J. (1979). Muestreo. En J. Padua, I. Ahman, H. Apechea & C. Borsotti (Eds.), *Técnicas de Investigación aplicadas a las Ciencias Sociales* (pp. 63-84). México: Fondo de cultura económica.
- Pontalis, J. B. (1972). Prólogo. En D. W. Winnicott (Eds.), *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa. Recuperado de <http://imago.yolasite.com/resources/WINNICOTT,%20Realidad%20y%20juego.pdf>
- Ramos Luna, C. & Valli, A. (2009). Cartografías para organizaciones en crisis: la construcción de dispositivos. Recuperado de http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/040_trabajo1/cdcongreso/CD/TRABAJOS%20LIBRES/ABORDAJES%20CREATIVOS/1.pdf
- Tylor, S. (1998). The Warm-up. En M. Karp, P. Holmes & K. Bradshaw Tauvon (Eds.), *The handbook of psychodrama* (pp. 47-65). London: Routledge.
- Thurstone, L. L. (Marzo 1938). The perceptual factor. *Psychometrika*, 3(1), 1-17.
- Usandivaras, R. J. (1982). Historia de la psicoterapia de grupo en Argentina. *Revista de psicología y psicoterapia de grupo*, V(1), 17-24.

- Vaimberg Grillo, R. (2009, Junio). Escena. Heterotopía y ciberespacio. *Intercambios*, 22, 47-58.
- Vaimberg Grillo, R. (2010). *Psicoterapias tecnológicamente mediadas (PTM). Estudio de procesos y microprocesos terapéuticos a partir de participación online* (Tesis doctoral, Barcelona, Facultad de Psicología). Recuperado de file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/RVG_TESIS.pdf
- Vaimberg Grillo, R. (s.f.). Psicodrama mediado tecnológicamente. Recuperado de http://www.impronta-psicodrama.es/El_psicodrama_mediado_tecnol%C3%B3gicamente.pdf
- Vallester, L. (2003). *Test gúestáltico visomotor B.G.: usos y aplicaciones clínicas.*: Buenos Aires: Paidós.
- Vázquez Verdera, V. (Enero-junio 2013). Martin Buber y sus aportaciones a la manera actual de entender la educación para el cuidado. *Educació i Història: revista d'història de l'educació*, 21, 143-158.
- Von Franz, M. L. (1984). El proceso de individuación. En C. Jung (Eds.), *El hombre y sus símbolos* (pp. 157-215). (4ªEd.) Barcelona: Luis Caralt Editor s.a.
- Waldl, R. (Mayo 2012): Raíces do encontro na psicoterapia: a influencia de J. L. Moreno na filosofía dialógica de Martin Buber. *Revista brasileira de psicodrama*, 20(2), 69-93.
- Wunenburger, J. (2009). Gaston Bachelard y el topoanálisis poético. En Solares, B. (Eds.), *Gastón Bachelard y la vida en imágenes*. (pp. 89-106). México: Universidad Autónoma de México.
- Wenk, C. (1987). *Raices del psicodrama. La historia ignorada de sus fuentes*. Córdoba: autoedición.
- Winnicott, D. W. (1972). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa. Recuperado de <http://imago.yolasite.com/resources/WINNICOTT,%20Realidad%20y%20juego.pdf>
- Ynoub, R. (2012). Metodología y hermenéutica. Recuperado de file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Metodologia_y_Hermeneutica.pdf
- Zuretti, M. (1995). *El hombre en los grupos. Sociopsicodrama*. Buenos Aires: Lumen.
- Zuretti, M. (2010). El psicodrama en la Argentina. En M. Zuretti et al (Eds.), *Psicodrama en la universidad II*. (pp. 53-60). Recuperado de http://www.zuretti.com.ar/psicodrama_en_la_universidad_II.pdf.

ANEXOS

Anexo 1. Consentimiento informado

Consiento participar de una entrevista que será grabada y filmada. Autorizo la utilización y publicación de la información relevada en la entrevista que será utilizada en el marco de la investigación cuyo tema es: “Utilización del espacio en el escenario de psicodrama en Argentina” siendo el objetivo general el de explorar y describir la dinámica espacial y su utilización en el escenario de psicodrama en el desarrollo histórico del psicodrama en Argentina

Estas pautas me han sido propuestas y explicadas por: Lic. Débora Moghilevsky de Penna.

Prefiere que sus dichos sean referenciados con su nombre y apellido.

Prefiere que sus dichos se mantengan en el anonimato.

Fecha:...../...../.....

Firma:.....

Aclaración:.....

Anexo 2. Cuestionario guía

Datos personales

Nombre:

Nacionalidad:

Fecha de nacimiento:

Te:

e-mail:

Protocolo de preguntas

Antecedentes profesionales

- ¿Sos psicólogo o médico?
- ¿Dónde te recibiste?
- ¿Cuál es tu especialidad? ¿Con qué población trabajás? ¿Con qué problemáticas trabajás?
- ¿Cómo llegaste al psicodrama?
- ¿Dónde realizaste tu formación sistemática como psicodramatista? ¿Con quién/quienes?
- ¿Cuánto tiempo hace que ejercés el rol de psicodramatista?
- Como psicodramatista ¿Cuáles son tus referentes teóricos?
- ¿En qué línea psicodramática te inscribís?
- ¿Sos docente de Psicodrama?

Concepción de escenario

- ¿Cómo definís al escenario?
- ¿En relación a los cinco instrumentos, qué función cumple el escenario? ¿Cómo se relaciona con los otros instrumentos?
- ¿Cómo utilizás el escenario en las distintas etapas del proceso psicodramático.

Aportes al psicodrama

- ¿Cuál es tu aporte al psicodrama? ¿El escenario en tanto instrumento favoreció a desarrollar lo que entendés como tu aporte? ¿De qué manera?

Concepción de espacio

- ¿qué entendés por espacio? (Marcos referenciales)
- ¿Qué entendés por espacio psicológico? (Marcos referenciales)
- ¿Qué entendés por espacio dramático? (Marcos referenciales)
- ¿Es posible explorar el espacio psicológico en el espacio dramático a través de la utilización del espacio del escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- ¿Considerás que tu concepción de espacio influye en el modo de utilizar el escenario?
- ¿Considerás que tu concepción de espacio determinó de algún modo la línea psicodramática en que te inscribís?
- ¿Considerás que las distintas concepciones de espacio intervinieron en que emergieran diferentes líneas psicodramáticas dentro del psicodrama argentino?

Concepción de tiempo

- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar el tiempo a través de la utilización del espacio del escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas lo explorás?

- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar el tiempo a través de la utilización del espacio del escenario de psicodrama en las distintas etapas del proceso psicodramático? ¿Con qué estrategias y herramientas lo explorás?

¿Es posible explorar como se estructuran el espacio y el tiempo interno en el espacio dramático?

Las funciones del escenario

- ¿Qué funciones psicológicas son posibles de explorar a través del uso del escenario? ¿Con qué estrategias y herramientas los explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar la memoria través de la utilización del espacio del escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar la comunicación través de la utilización del espacio del escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar las emociones en el escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar la vincularidad grupal en el escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿los movimientos y posiciones del protagonista, del director y los yo auxiliares en el escenario refieren datos acerca de la historia del protagonista? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿los movimientos y posiciones del protagonista en el escenario refiere datos acerca de su historia en el escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿los movimientos y posiciones del director, el protagonista y los yo auxiliares en el escenario influyen al público? ¿Cómo?

La expresión de la espontaneidad en el espacio del escenario de psicodrama

- ¿Cómo definís la espontaneidad?
- Según tu marco referencial o tu criterio ¿es posible explorar la espontaneidad a través de la utilización del espacio del escenario de psicodrama? ¿Con qué estrategias y herramientas la explorás?

La función proyectiva del escenario de psicodrama

- ¿Entendés que el escenario tiene una función proyectiva? ¿por qué?

La función terapéutica del escenario de psicodrama

- Según tu marco referencial o tu criterio ¿interviene el uso del espacio del escenario de psicodrama en una acción terapéutica? ¿Cómo? ¿Cuán relevante es?

Los tres principios básicos de construcción del escenario de psicodrama

- En relación con los tres principios básicos de construcción: el principio terapéutico del círculo, la dimensión vertical del escenario y los tres niveles concéntricos de la escena con un cuarto nivel, la galería supraindividual:
 1. ¿Qué tipo de arquitectura utilizás?
 2. ¿En el caso de trabajar en un espacio público, como estructurarás el escenario?
 3. ¿Concebís el espacio a partir del principio terapéutico del círculo? ¿cómo?
 4. Las distintas posiciones y movimientos que realizan los miembros del grupo en el círculo como escenario ¿tiene alguna significación específica? ¿Cuál?

5. A partir de los otros dos principios básicos de construcción, las dimensiones vertical y horizontal del escenario y los tres niveles concéntricos de la escena con un cuarto nivel, la galería supraindividual, ¿considerás que tienen alguna significación específica las distintas posiciones y movimientos que ocupan y realizan el director, el protagonista, los yo auxiliares y la audiencia en el escenario? ¿cuáles?
6. ¿Realizás anotaciones en relación a las posiciones y movimientos que realizan el director, el protagonista, los yo auxiliares y la audiencia?

Bibliografía sugerida

- ¿Sugerís alguna bibliografía con respecto al tema?
 - ¿Tenés conocimiento de alguna revista científica de los últimos cinco años que refiera al tema?
-

Anexo 3. Cuadro de coherencia de dimensiones a partir de los objetivos

Objetivos	Dimensiones
Objetivo general	
a- Explorar y describir el lugar de la dinámica espacial en el escenario de psicodrama, en el desarrollo del psicodrama en Argentina	- Concepciones espaciales que caracterizan la dinámica espacial del escenario
Objetivos específicos	
b- Determinar la relevancia del estudio de la dinámica espacial y su utilización en el escenario de psicodrama en el desarrollo histórico del psicodrama, en el contexto de los diversos marcos referenciales utilizados, identificando diferencias – si las hubiere – entre generaciones de psicodramatistas.	- Relevancia en el estudio de la dinámica espacial del escenario de psicodrama - Marcos referenciales utilizados - Generaciones de psicodramatistas
c- Analizar las variaciones en las concepciones de la dinámica espacial y su utilización con relación a los tres principios básicos de construcción del escenario en el psicodrama argentino.	- Arquitectura utilizada
d- Explorar el lugar que ocupan las posiciones y desplazamientos del protagonista en el escenario de psicodrama en las intervenciones terapéuticas	- Posiciones y desplazamientos de los miembros del grupo en el escenario de psicodrama

Anexo 4. Cuadro de coherencia de dimensiones y categorías

Dimensiones	Categorías
Concepciones espaciales que caracterizan la dinámica espacial del escenario	- Clasificación y caracterización de las diferentes concepciones de espacio
Relevancia en el estudio de la dinámica espacial del escenario de psicodrama	- Funciones del escenario
Marcos referenciales utilizados	- Marco teórico
Generaciones de psicodramatistas	- Datos personales - Formación profesional - Desarrollo como psicodramatista
Arquitectura utilizada	- Caracterización del escenario
Posiciones y desplazamientos de los miembros del grupo en el escenario de psicodrama	- Uso psicodramático del espacio

Anexo 5. Cuadro de coherencia de categorías y sub-categorías

Categorías	Sub-categorías
Clasificación y caracterización de las diferentes concepciones de espacio	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espacio Físico: El espacio del consultorio 2. Espacio real e imaginario 3. El ciberespacio: El espacio de la pantalla 4. Espacio teatral 5. Otros espacios: A partir de diferentes fuentes teóricas. A partir del aporte del desarrollo personal del entrevistado 6. Espacio psicológico <ul style="list-style-type: none"> • Espacio del <i>como si</i> • Espacio internalizado • Espacio multi-dimensional • Espacio móvil • Espacio del alma • Modos de relación del cuerpo con lo subjetivo 7. Espacio vincular 8. Espacio escénico 9. Espacio dramático: <ul style="list-style-type: none"> • Como espacio simbólico • El factor tele en el espacio dramático • Exploración del espacio psicológico en el espacio dramático • Diferenciación del espacio del escenario del espacio dramático 10. Espacio carnavalesco: <ul style="list-style-type: none"> • La máscara como objeto espacial: <ol style="list-style-type: none"> a- El espacio vacío 11. Espacio transicional 12. Espacio virtual 13. Influencia de la concepción de espacio en el uso del espacio dramático 14. Influencia de la concepción de espacio en la delimitación de diferentes corrientes psicodramáticas
Funciones del escenario	<ol style="list-style-type: none"> 1- Función de indagación de la acción psicodramática 2- Función de construir una narrativa 3- Función de exploración del espacio y el tiempo <ul style="list-style-type: none"> • Exploración del tiempo a través de escenas diacrónicas • Exploración del tiempo a través de escenas simultáneas 4- Función de exploración de la espontaneidad <ul style="list-style-type: none"> • La exploración del escenario • Definición de espontaneidad: Diferenciación entre el psicodrama psicoanalítico y el moreniano 5- Función de espacializar: Imágenes y dramatizaciones 6- Función de exploración de la organización mental 7- Función de exploración de los contenidos mentales: Función de objetivizar y concretizar 8- Función de exploración de la memoria: <ul style="list-style-type: none"> • Exploración de la memoria corporal: Diferenciación en la exploración de la memoria corporal entre el psicodrama moreniano y el psicoanálisis 9- Exploración de la comunicación 10- Función de exploración de la vincularidad: Diferenciación de la exploración de la vincularidad en el diván y en el escenario 11- Función de exploración de las emociones 12- Función de exploración de lo proyectivo

- 13- Función de exploración de la imaginación
- 14- Función transicional
- 15- Función clarificadora
- 16- Función de exploración de la espiritualidad
- 17- Función terapéutica:

- Función terapéutica social:
 - a- Función anticipatoria

Marco teórico:

1. Referentes teóricos
2. Línea psicodramática en la que se inscribe.
3. El psicodrama en la Argentina
- Bibliografía sugerida o publicada por psicodramatistas argentinos
 - a- Con respecto a la producción argentina de los últimos años
 - b- Revistas científicas que contengan algún artículo en relación al tema de la tesis

Datos personales

Nombre
 Nacionalidad
 Fecha de nacimiento
 Teléfono
 Correo electrónico

Formación profesional

- 1- Formación profesional universitaria
- 2- Formación profesional no universitaria:
 - Formación como actor, director o profesor de teatro
 - Formación como terapeuta:
 - a. Formación como terapeuta de niños
 - b. Formación como psicoanalista de niños
 - c. Formación como terapeuta de grupo
 - d. Formación como psicoanalista
 - e. Formación como gestaltista
 - f. Formación en artes marciales
 - Formación como psicodramatista:
 - a. Formación en Beacon
 - b. Formación en Buenos Aires
 - Línea matrilineal de formación

Desarrollo como psicodramatista:

- 1- Antecedentes teatrales
- 2- Desarrollo en el campo clínico
- 3- Desarrollo en la docencia
- 4- Desarrollo en el campo institucional
- 5- Aporte personal del entrevistado:
 - Aporte teórico: Proceso creador
 - Aporte metodológico
 - Aporte al tema de la tesis.

Caracterización del escenario:

1. Definición de escenario.
2. Estructuración del espacio del escenario:
 - Diferenciación de fantasía de realidad.
 - Caja moreniana.
 - Utilización del centro del escenario.
 - Contexto dramático.
 - El escenario en el campo institucional.
 - Utilización del espacio público.
 - Utilización del escenario por el grupo
 - Estructuración del escenario a partir del grado de

teatralidad

a- El cuerpo como instrumento

3. El escenario en el proceso dramático.
4. Utilización de los tres principios básicos de construcción del escenario: La circularidad, la verticalidad y la horizontalidad.

Uso psicodramático del espacio

1. El escenario como instrumento
2. El escenario en el proceso psicodramático:
 - Juegos psicodramáticos
 - En el caldeamiento
 - En la dramatización: Dimensiones espaciales y los aspectos proxémicos y etológicos
 - En el compartir
 - En el campo institucional:
 - en el caldeamiento
 - en el compartir
 - en la dramatización : A partir de la observación de los movimientos
3. La utilización del espacio del escenario por los otros instrumentos psicodramáticos:
 - el protagonista
 - el director
 - los yo auxiliares: Diferenciación entre yo auxiliar entrenado y no entrenado. Utilización de tecnología para remplazar al yo auxiliar
 - el auditorio
4. Utilización de diferentes espacios del escenario para explorar funciones
 - Explorar la comunicación
 - Explorar el vínculo
 - Explorar la espontaneidad y la creatividad
 1. Utilización del espacio del escenario para detectar un bloqueo en el proceso espontáneo y creativo
 2. Utilización del espacio del escenario para desbloquear el proceso espontáneo y creativo
 - Explorar la temporalidad
 - Explorar la imaginación
 - Explorar lo simbólico
 - Explorar la memoria
 4. Los giros en el escenario para explorar emociones
 - Explorar aspectos proyectivos
 - Explorar aspectos sociométricos: figuras sociométricas , tele y transferencia
 3. Utilización de las distintas zonas del escenario para realizar una investigación
 4. Utilización de las diferentes zonas del escenario para diferenciar roles
 5. Utilización de diferentes espacios y movimientos dentro del escenario para explorar la intensidad de la escena
 6. El escenario en el psicodrama argentino

Anexo 6. Formación profesional (académica y no académica). Cuadro comparativo

Datos relevantes extraídos de las entrevistas para caracterizar los grupos de entrevistados

(Generación de psicodramatistas)

Grupo de investigación	Nombre	Entrevista N°	Formación universitaria	Formación no universitaria (la formación como psicodramatista se completa en el Anexo 7)
Primer grupo	José Echániz	E2: J	Médico	Formado en psicoanálisis con el Dr. Jorge Saurí.
	Martínez Bouquet	E3: MB	Médico Psiquiatra	Psicoanalista formado en la A.P.A.
	Jaime Rojas Bermúdez	E7: RB	Médico Psiquiatra	Psicoanalista formado en la A.P.A. Fue determinante el período de experiencias con LSD25.
	María Rosa Glásserman	E11: MR	Profesora de filosofía y pedagogía Psicóloga	Pionera en psicoterapia de niños Formada en Psicoanálisis de niños a partir de la creación de su propia escuela: Escuela de Psicología Clínica de Niños (1968). Familióloga. Formada en Gestalt.
Segundo grupo	Dalmiro Bustos	E5: DB	Dr. en Medicina Psiquiatra	Se unió a los grupo de Carlos Fontana.
	Juan Pundik	E9: JP	Lic. en Derecho	Formado en experiencias grupales (1971). Formado en psicoanálisis lacaniano (1983).
	Mónica Zuretti	E17: MZ	Médica Psiquiatra	Formada en psicoanálisis (realizó los seminarios de la A.P.A a posteriori de su formación como psicodramatista).
Tercer grupo	Claudio Ojeda	E1: CO	Psicólogo	
	Roberto Losso	E4: RL	Médico	Psicoanalista formado en la A.P.A. (a posteriori de su formación como psicodramatista).

Carlos Calvente	E6: CC	Médico Psiquiatra	Se formó en psicopatología con Carlos Fontana. Terapeuta de niños formado en la línea de Arminda Aberastury.
Bernardo Kononovich	E8: BK	Dr. en psicología	
Nélida Sakalik	E10: NS	Médica Psiquiatra	Psicoanalista formado en la A.P.A.
Claudio Rud	E12: CR	Médico	Autor, actor y director de teatro. Formado en la obra de Carl Rogers.
Carolina Pavlovsky	E13: MP	Psicóloga	
Mario Buchbinder	E14: MB	Médico psiquiatra	Se formó en psicoanálisis.
Elena Bogliano	E16: EB	Psicóloga clínica y laboral	
Liliana Pomodoro	E18: LF	Psicóloga	Se especializó en psico-oncología.
Paula Martinoia	E19: PM	Psicóloga	
Raúl Cela	E20: RC	Psicólogo clínico	Formado en psicoanálisis lacaniano Formado en esquizoanálisis en la escuela del Dr. Gregorio Barembliit (ambas formaciones a posteriori de su formación como psicodramatista). Formación en artes marciales místicas.

Cuarto grupo

Carlos Menegazzo	E 15: CM	Médico psiquiatra	Actor, director y profesor de teatro.
------------------	----------	-------------------	---------------------------------------

Anexo 7. Formación como psicodramatista

Datos relevantes extraídos de las entrevistas para caracterizar los grupos de entrevistados

(Generación de psicodramatistas)

Grupo de investigación	Nombre	Entrevista N°	Formación como psicodramatista
Primer grupo	José Echániz	E2: J	Formado con Rojas Bermúdez. Realizó un seminario de quince días en Beacon con J. L. Moreno y ZerKa T. Moreno.
	Martínez Bouquet	E3: MB	Autodidacta (formación no sistemática). Conformó el grupo de psicodrama junto a Tato Pavlovsky, Fidel Moccio y Jaime Rojas Bermúdez.
	Jaime Rojas Bermúdez	E7: RB	Becado y formado en el Moreno Institute (1962).
	María Rosa Glásserman	E11: MR	Formada por Rojas Bermúdez. Coterapeuta de Tato Pavlovsky (Hospital de Niños, 1960). Formada en Beacon con Moreno y Zerka Moreno (1962).
Segundo grupo	Dalmiro Bustos	E5: DB	Formado en la Asociación Argentina de Psicodrama y de Psicoterapia de Grupo. Formado en Beacon con J. L. Moreno y Zerka T. Moreno.
	Juan Pundik	E9: JP	Formado en la Asociación Argentina de Psicodrama y de Psicoterapia de Grupo (Director de Psicodrama por la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo, 1969). Formado en Beacon con J. L. Moreno y Zerka T. Moreno (Director in Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry por el Moreno Institute: New York University, 1970).
	Mónica Zuretti	E17: MZ	Comenzó a hacer psicodrama con José Echániz. Comienza su formación en la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo (dos años).

Tercer grupo

			J. L. Moreno le ofrece la beca para formarse en Beacon (1969). Toma la beca (1970) y realiza su formación en Beacon.
Claudio Ojeda	E1: CO	Formado en el instituto de Tato Pavlovsky (1988). Formado con la Dra. Mónica Zuretti (a partir de 2002 hasta la actualidad).	
Roberto Losso	E4: RL	Formado con Carlos Martínez Bouquet.	
Carlos Calvente	E6: CC	Formado con Dalmiro Bustos.	
Bernardo Kononovich	E8: BK	Formado con Tato Pavlovsky. Coterapeuta de Tato Pavlovsky (durante tres años).	
Nélida Sakalik	E10: NS	Formada por el grupo conformado por Jaime Rojas Bermúdez, Tato Pavlovsky, Carlos Martínez Bouquet y Fidel Moccio.	
Claudio Rud	E12: CR	Formado con José Echániz y Mónica Zuretti.	
Carolina Pavlovsky	E13: MP	Comenzó su formación con Luis Fridlewsky (hasta el fallecimiento de éste). Se formó en el Instituto de Tato Pavlovsky.	
Mario Buchbinder	E14: MB	Formado con Tato Pavlovsky y Carlos Martínez Bouquet.	
Elena Bogliano	E16: EB	Cursó en la Cátedra de Psicodrama de Angel Fiasché (donde dio algunas clases vivenciales Tato Pavlovsky). Como concurrente en la sala García Badaraco (hoy Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda) realizó psicodrama en la supervisión de los grupos de residentes coordinado por Jaime Rojas Bermúdez. Formada en la Asociación de Psicodrama y de Psicoterapia de grupo (los seminarios estaban encabezados por Jaime Rojas Bermúdez, Tato Pavlovsky y Fidel Moccio).	
Liliana Pomodoro	E18: LF	Comienza su formación como yo auxiliar en un grupo de Carlos Quintana en el Neuropsiquiátrico José T. Borda. Se formó en la Asociación de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo con Rojas Bermúdez Se formó con Carlos Menegazzo y Fidel	

Moccio.
Realizó talleres intensivos de trabajo con escenas temidas con Fridlewsky y Késselman.
Realizó talleres con Zerka Moreno en Argentina.
Reconoce como sus formadoras a Mónica Zuretti y Zerka T. Moreno (línea matrilineal de formación).

Paula Martinoia	E19: PM	Comienza su Formación con Claudio Rud. Coterapeuta de Carlos Galfasó en un grupo de psicodrama. Formada con Mónica Zuretti.
Raúl Cela	E20: RC	Toma contacto con el psicodrama a partir de su terapeuta Dalila Platero (discípula de Rojas Bermúdez. Realizó toda la carrera en la escuela de Rojas Bermúdez (...“aún cuando era disidente, porque ideológicamente estaba de acuerdo con la gente de Tato...”). Continuó su formación teórica de forma autodidacta.

Cuarto grupo

Carlos Menegazzo	E 15: CM	Se formó de forma autodidacta.
------------------	----------	--------------------------------

Anexo 8. Desarrollo como psicodramatista

Datos relevantes extraídos de las entrevistas para caracterizar los grupos de entrevistados

(Generación de psicodramatistas)

Grupo de investigación	Nombre	Entrevista N°	Desarrollo docente	Desarrollo personal y aporte como psicodramatista
Primer grupo	José Echániz	E2: J	Formó psicodramatistas en Argentina y en Brasil.	Se desarrolló en el campo clínico realizando intervenciones de psicodrama en el Hospital Pirovano formando parte del <i>Programa de salud mental barrial del Hospital Pirovano</i> dirigido por el Lic. Campero.
	Martínez Bouquet	E3: MB	Es profesor de la Facultad de Arquitectura. Formador de psicodramatistas.	Se desarrolla en el campo clínico a partir de la concepción de su propia teoría donde plantea que el universo está compuesto por un espectro de infinitos niveles dimensionales donde el ser humano en su desarrollo evolutivo ha alcanzado la capacidad de sintonizar los mismos. Considera el proceso creador como el pasaje en seis etapas por estas diferentes dimensiones. que van desde lo toti-dimensional que es lo que ha sido llamado dios, alá, todas las dimensiones; lo multi-dimensional que es lo espiritual; lo meso-dimensional que es lo emocional y lo pauci-dimensional que es tanto lo conceptual, los conceptos, las palabras, como lo material, siendo el momento de inspiración multi-dimensional. Con relación al tema de la tesis considera que reconocer el espacio dramático implica prestar atención a la zona en donde lo pauci y lo meso se correlacionan surgiendo diferentes emociones y sentimientos que se expresan a través de la dramatización.
	Jaime Rojas Bermúdez	E7: RB	Formador de psicodramatistas	Su aporte en el campo del psicodrama fue su marco referencial, el que surgió a partir de la creación de nuevos conceptos, los aportes teóricos y

metodológicos de comprensión y la articulación entre teoría y práctica. Al haber observado un gran potencial terapéutico en el sicodrama probó sus recursos con pacientes sicóticos internados (Hospital Nacional José T. Borda, Buenos Aires) quienes presentaban grandes dificultades con la comunicación verbal buscando otros caminos dentro del mundo del arte. En ese entonces realizó experiencias de repercusión social más amplia, con grupos abiertos, y sicodrama público, cine-drama, teatro- drama.

A la luz de sus observaciones surgió la necesidad de integrar la teoría y la metodología generando reflexiones nuevas a través de la búsqueda y el aporte de otras ciencias y otras teorías sicoterapéuticas, resultando en una ampliación y sistematización teórica, hasta configurar un nuevo modelo de sicodrama que se iba diferenciando progresivamente de la perspectiva de Moreno. Este esquema referencial, considerado como su aporte al psicodrama, consta de elementos teóricos y metodológicos. En lo teórico incorpora el *Esquema de Roles – Núcleo del Yo* como esquema de referencia para comprender aspectos evolutivos, estructurales y patológicos del siquismo que surgió inicialmente de la clínica con pacientes sicóticos hospitalizados, posibilitando la integración de conocimientos de las neurociencias, el sicodrama, la psicología evolutiva, la etología y elementos del psicoanálisis. En lo metodológico surgen los conceptos de *contextos* del encuadre sicodramático, de *Unidad Funcional*, la utilización de objetos en sicodrama, la elaboración de la *sicodanza*, la metodología con *imágenes sicodramáticas*, etc., planteando que la base es la *forma* como eje de lo sicodramático, siendo su lectura y elaboración el elemento fundamental para la comunicación y elaboración sicoterapéutica.

Segundo grupo

María Rosa Glásserman	E11: MR	Fundó el instituto de terapia familiar en Argentina que fue el primer instituto sistémico de terapia familiar.	Utilizó psicodrama en su investigación de psicoprofilaxis quirúrgica. A veces utiliza situaciones psicodramáticas, dada su formación clínica diversa. Es una de las organizadoras del Instituto de terapia familiar en Argentina que fue el primer instituto sistémico de Terapia Familiar donde a veces utiliza situaciones psicodramáticas.
Dalmiro Bustos	E5: DB	Formador de psicodramatistas. Dirige el Instituto de Psicodrama J. L. Moreno.	En el campo clínico considera como su aporte específico el haber valorizado el sharing más allá de la técnica, dado que facilita la forma de comunicación y evita los juicios previos
Juan Pundik	E9: JP	En Argentina fundó y dirigió la Revista de la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo <i>Cuadernos de Psicoterapia</i> junto a Martha Davidovich. Fundó el Centro de formación de psicodramatistas y de experiencias grupales C.I.S. de orientación psicoanalítica (1970). El mismo, fue refundado en España (1976) con dos Escuelas, una para la formación de Directores de psicodrama y otra para Directores de Rol-playing. En 1977, por delegación de Arnaldo Rascovsky y con el apoyo de UNICEF España fundó FILIUM (Asociación para la Prevención del Maltrato al Niño), asociación sin fines de lucro con carácter de ONG. Posteriormente dejó de lado la Escuela de Directores de Rol-playing e incluyó la Escuela de Psicodrama en Filium.	Se define como parte de la historia del psicodrama argentino y como el que introdujo el psicodrama en España.

	Mónica Zuretti	E17: MZ	Es docente de psicodrama desde su llegada de Beacon como docente de grado y de posgrado en La Universidad del Museo Social Argentino y La Universidad del Salvador hasta que comienza un proceso de formación de psicodramatistas que llevó adelante en el posgrado de la Universidad de Psicología de la U.B.A. donde se dictaron diferentes seminarios de psicodrama y dirigió El Programa de Actualización. . También fundó diferentes instituciones privadas de psicodrama: el Instituto Moreno, el Instituto de Buenos aires, el Centro de Psicodrama y Sociodrama Zerka T. Moreno.	Ha llevado adelante el modelo psicodramático aprendido de la mano de Jacobo L. Moreno y Zerka T. Moreno cursado en Beacon, dado que no vio la necesidad de recurrir a otro modelo terapéutico ya que desde su perspectiva este modelo contiene una teoría, y una técnica, es una metodología en sí misma que le permite entender al ser humano, al individuo y entender la acción de los grupos y su relación con la sociedad. Con relación al tema de la tesis considera de vital importancia recuperar el escenario como el quinto instrumento tal como lo definió Moreno, concepto que, según su criterio, ha quedado perdido en el tiempo.
Tercer grupo	Claudio Ojeda	E1: CO	Es docente de posgrado de la U.B.A. a partir del 2004 hasta la actualidad.	Manifiesta su interés particular en el trabajo en psicodrama bipersonal. Considera que focalizarse en el protagonista permite operar tanto con grupos como con un solo protagonista desplegando su vincularidad en un dispositivo bipersonal.
	Roberto Losso	E4: RL	Profesor Consulto Facultad de Medicina (U.B.A.), Director Carrera Médicos Especialistas en Psiquiatría (U.B.A.) Miembro Titular Didacta (A.P.A.) Profesor Clínica de Familias y Parejas (Universidad John F. Kennedy)	Combinó las ideas de Pichón, su maestro en psiquiatría y psicoanálisis, con las ideas de Carlos Martínez Bouquet sobre psicodrama psicoanalítico. Fue uno de los miembros creadores del Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano integrado por diez personas (entre sus miembros se encontraban Carlos Martínez Bouquet, Tato Pavlovsky, Marta Berlín, Toti García, Luis Frydlewsky) Este grupo se caracterizó por intercambiar experiencias, trabajar en algunos grupos en coterapia (dos de sus miembros). Utilizaban el psicodrama no como lo central sino

como un trabajo de psicoterapia de grupo donde se usaban las dramatizaciones, siendo este un principio que sostiene hasta la actualidad.

Considera como su aporte en el campo del psicodrama clínico su trabajo terapéutico tanto con parejas como familias donde, si bien el enfoque es psicoanalítico, introduce psicodrama cuando lo considera necesario ya que le posibilita incorporar en el escenario personajes que no estaban presentes en la realidad.

En los últimos años ha trabajado entrenando con rol playing a operadores que trabajan con psicóticos o con discapacidad.

Carlos Calvente

E6: CC

A lo largo de su carrera dio cursos en diferentes instituciones y es cofundador del Instituto de Psicoterapia Psicodramática.

Fue paciente, coterapeuta y socio de Dalmiro Bustos con quien fundó la Asociación Platense de Psicoterapia donde se dieron cursos de posgrado. Desarrolló lo que denominó *Psicoterapia Psicodramática* porque incorpora contenidos de psicoanálisis con contenidos de psicodrama adquiridos ambos en el desarrollo de su formación.

Considera que su aporte a la teoría de los roles es la incorporación del concepto de personaje.

Actualmente se desempeña como terapeuta de parejas y de adultos mayores de 60 años así como en sus comienzos lo hizo como terapeuta de niños.

Bernardo Kononovich

E8: BK

Fue docente en diferentes instituciones pero especialmente se desarrolló como tal en la Sociedad Argentina de Psicodrama S.A.P., institución de la cual ha sido uno de sus fundadores

Se autodefine como psicodramatista, pero a su vez como psicoanalista, terapeuta grupal y de análisis institucional. Su manera de entender la psicopatología es psicoanalítica y aplica en los grupos y en la terapia de pareja técnicas psicodramáticas.

En el campo institucional a partir de un largo período de trabajo en el neuropsiquiátrico José T. Borda, desarrolló lo que entiende su aporte, el *Psicodrama Comunitario con Psicóticos*, que posibilitó a muchos

			terapeutas el trabajo con pacientes graves.
Nélida Sakalik	E10: NS	“...Yo creo que mi aporte al psicodrama tiene bastante que ver con...una con la docencia, hice mucha, mucha docencia...”	Dentro del psicodrama siempre trabaja en grupos. Hace unos doce, trece años que su especialidad tiene que ver con terapia positiva y trabajar con temas de humor dentro de la terapia psicodramática. Considera que su mayor aporte en el psicodrama ha sido en el campo de la docencia.
Claudio Rud	E12: CR	Se desarrolló como docente dando clases durante varios años en Casa Abierta.	Se desarrolló en el campo teatral como autor y director de obras de teatro. Entiende que su aporte al psicodrama refiere a la comprensión de que lo que ocurre en el escenario “...no representa, presenta, que está presente, presente como realidad, presente como actualidad y presente como regalo”.
Carolina Pavlovsky	E13: MP	A lo largo de su carrera formó en psicodrama a psicólogos, psiquiatras, estudiantes, trabajadores sociales, docentes, gente que trabaja a nivel comunitario, o gente que trabaja políticamente en las villas, actores, docentes de teatro y otros, continuando y ampliando de esta forma la obra de su padre, Tato Pavlovsky.	Considera su aporte al psicodrama el plantear una coordinación que se caracterice por no apoderarse de la transferencia sino que haga uso de la misma de tal modo que potencie la creatividad del otro, una coordinación que sea cuidadosa al momento de interpretar teniendo muy en claro hasta qué punto se está interpretando o induciendo.
Mario Buchbinder	E14: MB	Actualmente dirige y dicta clases junto a su esposa, Elina Matoso en El Instituto de la máscara y La Diplomatura en Psicodrama y Corporeidad (Universidad Interamericana, U.A.I.).	En el campo teatral se formó como actor, después como director y trabajó con grupos de teatro de máscaras. Realizó puestas teatrales como autor y director y fue autor de algunas obras que luego fueron publicadas. En el campo institucional fue miembro fundador de la Sociedad Argentina de Psicodrama (S.A.P.), Presidente Honorario del Congreso Español de Psicodrama (2010), publicó libros, artículos y otros. Considera su aporte personal “...el entrecruzamiento entre el Psicodrama, el teatro y el carnaval habiendo incorporado en la acción dramática el

entrelazado entre escena, escenario, máscara, cuerpo, juego, lo carnavalesco”.

Con relación al tema específico de la tesis abordó el tema del escenario, la espacialidad y el fenómeno de máscaras en la acción dramática en sí, también en la poesía, en la literatura y en la danza. Considera que hay una espacialidad del teatro y del Psicodrama y una espacialidad de lo carnavalesco. La espacialidad del teatro y del Psicodrama tienen una estructura y una temporalidad de alta definición. El espacio de lo carnavalesco, tiene mucho más que ver con lo caótico. La primera tiene que ver más con lo apolíneo, la segunda tendría que ver más con lo dionisiaco. Por lo tanto encara la escena en el entrecruzamiento de estas dos formas, trabajando tanto la estructuración como la fragmentación del espacio.

Elena Bogliano

E16: EB

Comenzó a entrenar en psicodrama clínico aproximadamente en el año 1962 o 1963.

Ha sido fundadora de la Asociación Argentina de Psicoterapia de Grupo y de Psicodrama filial la Plata. . Considera que su aporte al psicodrama ha sido su desarrollo con respecto a la máscara y al maquillaje.

Liliana Pomodoro

E18: LF

Es docente de grado y posgrado de la Universidad del Salvador.

Considera como su aporte, una síntesis donde el eje son las mujeres, a lo que se le agrega la capacidad de juego y de creación del protagonista (esa posibilidad de jugar con el protagonista que llevaba adelante Fidel Moccio).

Paula Martinoia

E19: PM

A partir del 2004 es convocada para formar parte del equipo docente de los cursos de posgrado de psicodrama de la Universidad de Buenos Aires, del cual forma parte hasta la actualidad.

A partir de plantear que el psicodrama actualmente es muy amplio, que se ha diversificado y que la palabra psicodrama se ha desdibujado, considera que no todo es psicodrama. Su aporte es apuntar a la función terapéutica del mismo de tal modo que tanto el director como el protagonista y los miembros del grupo puedan obtener una lectura social de lo que está pasando, siendo el psicodrama una herramienta para buscar alternativas para poder encontrar soluciones.

Raúl Cela	E20: RC	A lo largo de su carrera ha sido docente de grupo y de psicodrama en diferentes instituciones, entre ellas la Universidad de Rosario.	<p>En su desarrollo personal como psicodramatista se encuentra un recorrido teórico-vivencial donde destaca autores tales como Moreno, Freud, Nietzsche, Spinoza, Deleuze, Guattari, Dobbs y Sheakespeare. Investigó el chamanismo, el psicoanálisis marxista de su época (de los años setenta), el Zen y las artes marciales (Escuela del Shugen Do), distintos modos de sufismo, destacando su vivencia personal con las artes marciales místicas y el psicodrama, lo que lo condujo hacia un camino donde buscó vincular “todo lo que es el verdadero proceso de devenir transformador desde lo filosófico además de lo técnico”. Entendió que es a través de la técnica que en la escena se puede comprender el espacio dramático como el espacio humano, como un modo de concebir la teatralidad.</p> <p>Considera como su aporte, a partir de este amplio recorrido y el haber investigado también con máscaras y técnicas Clown que el trabajo dramático invoca otros modos de ser, el corrimiento del yo, jugando a ser otros se encuentran modos de cuerpos distintos que posibilitan un nuevo modo de ser, otra subjetividad.</p>
-----------	---------	---	---

Cuarto grupo

Carlos Menegazzo	E 15: CM	Comenzó siendo docente de teatro. Es formador de psicodramatistas, actualmente dirige la Fundación Vínculo.	<p>En el campo teatral siempre dirigió teatro. Fundó junto a otros, el Centro Universitario de Teatro en la década del cincuenta y fundó luego de recibido el Centro de Estudios Teatrales donde comenzó a formar sus yo auxiliares, a investigar y a trabajar con psicodrama. En el campo institucional fue socio fundador de la Sociedad Argentina de Psicodrama (S.A.P.)</p> <p>Considera que su aporte al psicodrama fue trabajar para que los demás se desarrollen.</p> <p>Desarrolló teóricamente las similitudes entre C. Jung y J. L. Moreno. Es el caso de los conceptos de hombre creador de J.L. Moreno y el sí mismo de</p>
------------------	----------	---	---

C. Jung. En esta relación hace el planteo, en el trabajo terapéutico en psicodrama con sueños, de ir en busca de la escena nuclear conflictiva posibilitando una catarsis de integración, lo que genera un autoconocimiento similar a lo que Jung describe como proceso de individuación, donde en el nivel más profundo, el darse cuenta consciente, se integra con la comprensión de su chispa Divina, del Sí Mismo.

Anexo 9. Marcos teórico

Datos relevantes extraídos de las entrevistas para caracterizar los grupos de entrevistados

(Marcos referenciales utilizados)

Grupo de investigación	Nombre	Entrevista N°	Referente teórico	Línea psicodramática en la que se inscribe	Bibliografía sugerida
Primer grupo	José Echániz	E2: J	Destaca a Jaime Rojas Bermúdez y a J. L. Moreno.	Psicodrama Moreniano	La obra de J. L. Moreno.
	Martínez Bouquet	E3: MB	Estudió con Stanislav Groff porque entendía que había avanzado en la comprensión del nivel espiritual del ser humano.	Línea propia	Recomienda leer su planteo acerca de los diferentes niveles dimensionales que se encuentran en su obra <i>La ruta de la creación</i> . (1996).
	Jaime Rojas Bermúdez	E7: RB	Se formó como sicoanalista en la APA, de modo ortodoxo, con Luisa G. Alvarez de Toledo. En ese momento predominaban los modelos freudiano y kleiniano.	Línea propia	Sus principales publicaciones son: <i>El núcleo del Yo</i> (1970), <i>Qué es el sicodrama</i> (1984), <i>Títeres y Sicodrama / Puppets and Psychodrama</i> (1985), <i>Teoría y Técnica Sicodramáticas</i> (1997), <i>Actualizaciones en sicodrama. Imagen y acción en la teoría y la práctica</i> (2012).
	María Rosa Glásserman	E11: MR	En psicodrama considera a J. L. Moreno y Zerka T. Moreno, Didier Anzieur cuando incluimos el psicodrama psicoanalítico. En psicoanálisis a Sigmund Freud, Melanie Klein y	Actualmente no realiza psicodrama y se caracteriza como Sistémica.	Actualmente no adhiere al psicodrama.

muchos otros. En la Argentina fueron sus maestros Bleger, Ulloa, Liberman, Pichon Riviere y otros. Tuvo maestros como Baranger, Rodrigué. Cuando comenzó a formarse en Terapia Sistémica Relacional, recibió al principio influencias Framo, Withaker, Watzlawick, Fish, Hoffman, Haley y otros, pero le interesaron más las líneas europeas que las americanas, por lo que se formó con la línea italiana, Selvini Palazzoli, Bóscolo Cechin, de las dos escuelas de terapia familiar más importantes de Italia. Las influencias actuales tienen que ver con Pietro Barbetta (director de la Escuela de Milán).

Segundo grupo

Dalmiro Bustos

E5: DB

De su primer período en Estados Unidos rescata a Klein, Erikson Y Margaret Mead. En psicodrama son sus referentes J. L. Moreno y Zerka T. Moreno.

Línea propia

Recomienda leer Gastón Baschelard. Dalmiro considera que con relación a la historia del psicodrama argentino en los últimos años hay escasa bibliografía debido a dos heridas, la dictadura y la Guerra de Malvinas, y todo el tembladeral político que se ha vivido donde creer y

descreer, soñar y despertar de pesadillas, nos ha dejado poco productivos. Agrega que no hay interés en leer, escribir y que las editoriales se quedan prácticamente con las ganancias.

Tercer grupo

Juan Pundik	E9: JP	Se formó con J. L. Moreno y Zerka T. Moreno. En 1983 comenzó a estudiar las enseñanzas de Jacques Lacan, en 1988 comenzó su análisis con Jacques-Alain Miller en París y se fue transformando en psicoanalista de orientación lacaniana.	Psicodrama Psicoanalítico	Recomienda su extensa obra.
Mónica Zuretti	E17: MZ	Su marco teórico es el de J. L. Moreno.	Psicodrama Moreniano	Recomienda releer la vasta obra de J. L. Moreno.
Claudio Ojeda	E1: CO	Como su marco teórico considera a Mónica Zuretti, Zerka T. Moreno, Jacobo L. Moreno y Eduardo Tato Pavlovsky.	Psicodrama Zerka Moreniano	Recomienda leer <i>La historia del tiempo</i> de Stephen Hawking. No recuerda que haya publicaciones acerca del tema del espacio en revistas científicas de los últimos años.
Roberto Losso	E4: RL	Se vió influido por el psicodrama francés a través de autores como Lebovici y Anzieu. En Argentina fue su maestro Pichón Riviere en psicoanálisis y en psicodrama psicoanalítico Carlos Marinez Bouquet.	Psicodrama Psicoanalítico	Recomienda leer para el tema de la tesis el planteo realizado por Carlos Martínez Bouquet acerca de la <i>escena latente</i> y la <i>escena manifiesta</i> .

Carlos Calvente	E6: CC	Se desarrolló como psicoanalista kleiniano en la línea de Arminda Aberastury. En psicodrama su referente es J. L. Moreno. Incorpora en su trabajo las ideas de Winnicott.	Psicoterapia psicodramática (línea propia)	Recomienda leer a Winnicott y con relación al tema de la tesis del libro que escribieron junto con Dalmiro Bustos <i>El psicodrama. Diferentes Aplicaciones de la técnica psicodramática</i> (1974), el capítulo de su autoría <i>El lenguaje psicodramático</i> . No recuerda haber leído algún trabajo que se refiera puntualmente a espacio en una revista científica (refiriéndose especialmente a las Revistas de la <i>Federación de Psicodrama Brasileira</i>).
Bernardo Kononovich	E8: BK	Sus referentes psicoanalíticos son Anzieu y Slavson. También estudio a J. L. Moreno. .	Psicodrama Psicoanalítico	Recomienda leer su libro <i>Psicodrama comunitario con psicóticos</i> (1981). Con relación al tema, del uso del escenario institucionalmente, recomienda sus otros dos libros en coautoría con Osvaldo Saidón que son: <i>La escena institucional</i> (1991) y <i>El cuerpo en la clínica institucional</i> (1994).
Nélida Sakalik	E10: NS	Considera que al haberse formado en la A.P.A. siempre se volcó a hacer un psicodrama que tuviera que ver con el psicoanálisis. Estudió a J. L. Moreno y también la escuela francesa destacando a Anzié.	Psicodrama Psicoanalítico	Recomienda leer a Lebovici. No recuerda que haya publicaciones acerca del tema en revistas científicas de los últimos años.

Claudio Rud	E12: CR	<p>Cuando se recibió de médico ya había tenido un cierto contacto con la filosofía de Heidegger, con la filosofía del existencialismo. Tuvo la oportunidad de conocer la obra de Carl Rogers de la que se enamoró. En Psicodrama son sus referentes J. L. Moreno, Mónica Zuretti y José Echániz.</p>	<p>Psicodrama Centrado en la persona (línea propia)</p>	<p>Con relación al tema de la Tesis sugiere su texto <i>Para qué existe la lluvia</i> (s.f).</p>
Carolina Pavlovsky	E13: MP	<p>Considera a Tato Pavlovsky, Osvaldo Saidón, Ana María Fernández, Marcelo Percia, Deleusse, Juan Carlos de Brassi, algunos artículos de Mónica Zuretti, Pichón Riviere. Menciona a S. Freud, J. L. Moreno e incluye los escritos de Zerka T. Moreno. Recomienda leer mucha literatura, especialmente aquella que incorpora el pensamiento en escenas.</p>	<p>Línea de la Multiplicación Dramática</p>	<p>Recomienda un texto propio que se halla en la Revista <i>Actualidad Psicológica</i>. También sugiere Deleuze,</p>
Mario Buchbinder	E14: MB	<p>Considera a Carlos Martínez Bouquet y a Tato Pavlovsky sus maestros.</p>	<p>Línea propia Poética de la cura & Poética del desenmascaramiento</p>	<p>Recomienda <i>El espacio vacío</i> de Peter Brook, sus libros, haciendo hincapié en la <i>Poética del desenmascaramiento. Caminos de la cura</i> (1993); los de su esposa, Elina Matoso, <i>El cuerpo, territorio escénico</i> (1992), y <i>El</i></p>

Cuerpo, Territorio de la Imagen (2007); y otros... que han escrito juntos. No recuerda que haya publicaciones acerca del tema en revistas científicas de los últimos años.

Elena Bogliano	E16: EB	Considera toda la obra de Jaime Rojas Bermúdez.	Psicodrama Escuela Argentina	La obra de Jaime Rojas Bermúdez.
Liliana Pomodoro	E18: LF	Sus referentes son J. L. Moreno y Fidel Moccio.	Psicodrama Moreniano	En relación con el tema de la tesis sugiere buscar la idea de espacio en autores de teatro como podría ser Stanislavsky o recurrir a un texto como <i>Historia del Teatro Universal</i> de Salvador D'Amico (1954).
Paula Martinoia	E19: PM	Sus referentes son Zerka T. Moreno y Mónica Zuretti.	Psicodrama Moreniano	Recomienda el libro de Mónica Zuretti <i>El Hombre en los grupos</i> (1995) y <i>Las Bases de la psicoterapia</i> de J. L. Moreno (1995a).
Raúl Cela	E20: RC	Sus referentes teóricos son Espinosa, Deleuze, Guattari, Freud y Moreno, toda la historia canónica de la literatura occidental, es decir, toda la investigación de los orígenes de la subjetividad en occidente, e incorpora su propia investigación.		Recomienda todo Shakespeare, todo Moreno, todo Freud, todo Deleuze, todo Guattari, todo Spinoza, y de Dobs, mencionó "La subjetividad en los griegos".

Cuarto grupo

Carlos Menegazzo	E 15: CM	Sus referentes son en Psicodrama J. L. Moreno y en el psicoanálisis a Jung.	Psicodrama Jungiano Línea propia	Recomienda de su autoría <i>Magia, Mito y Psicodrama</i> (1981) y un artículo que fue publicado en la revista de la S.A.P. y luego corregido, <i>Una lectura psicodramática profunda de los laberintos vinculares</i> . (1988, 8 de marzo). No recuerda que haya publicaciones acerca del tema del espacio en revistas científicas de los últimos años.
------------------	----------	---	-------------------------------------	--

Anexo 10. Clasificación y caracterización de las diferentes concepciones de espacio

Datos relevantes extraídos de las entrevistas para caracterizar los grupos de entrevistados

(Concepciones espaciales que caracterizan la dinámica espacial del escenario)

Tipos de espacio

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio físico (unidades de síntesis)
Martínez Bouquet	1°	<ul style="list-style-type: none">• El espacio físico, como lo describe la física en general.
Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none">• “El espacio es el receptor de la energía y el emisor de la energía”
Roberto Losso	3°	<ul style="list-style-type: none">• Es una convención con sus tres dimensiones, largo, alto y ancho. “Es como una delimitación que hacemos, como una convención que delimita una zona”
Carlos Calvente	3°	<ul style="list-style-type: none">• “Es una de las invariables, es uno de los a priori, todo sucede en un tiempo y en un espacio (...) espacio para mí está habitado por personajes, personajes que uno los puede invocar”.
Bernardo Kononovich	3°	<ul style="list-style-type: none">• “El espacio físico es el que te permite realizar algo en un espacio que no es físico (...) Entonces, el espacio físico es como la infraestructura, lo básico, pero sobre ese espacio físico se desarrollan y el psicodrama lo hace, obviamente, espacios virtuales, espacio de juego, espacio como en el teatro...”
Nélida Sakalik	3°	<ul style="list-style-type: none">• “...mi casa es mi espacio donde yo me siento bien conmigo...”
Elena Bogliano	3°	<ul style="list-style-type: none">• “...el espacio es el lugar donde estamos, donde vivimos, donde transcurrimos...”• Dentro del espacio físico tenemos el espacio del consultorio, “ya el consultorio es un lugar mágico”.
Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none">• “Yo creo que todo sucede en un tiempo-espacio, en el cruce de las dos coordenadas, y el espacio, para mí, es precisamente lo que contextúa, lo que da límite, posibilidad de límites (...) Hay climas emocionales, hay grados de proximidad que marca el tipo de espacio en el que estás”

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio vincular (unidades de síntesis)
Nélida Sakalik	3°	<ul style="list-style-type: none"> “... hay otros espacios donde por ahí me vinculo con otras personas, una confitería, son otros espacios...”

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio imaginario (unidades de síntesis)
Mónica Zuretti	2°	<ul style="list-style-type: none"> “Mi idea de espacio es de espacio, es decir, creo que el espacio que nosotros manejamos es un espacio que tiene tres dimensiones. Agrego el tiempo como la cuarta dimensión, cuando estoy trabajando en un psicodrama interior, estas tres dimensiones son dimensiones psicológicas (...) En realidad cuando el psicodrama es afuera, también tiene elementos de espacio imaginario...”
Mario Buchbinder	3°	<ul style="list-style-type: none"> “El espacio real es, bueno, donde colocás el escenario (...) Y el espacio imaginario, son las construcciones que se van haciendo en relación a ese espacio real. El psicodrama se da en ambos espacios”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio virtual (unidades de síntesis)
Bernardo Kononovich	3°	<ul style="list-style-type: none"> “El espacio siempre es un espacio virtual, es un espacio simbólico, si vos querés, o sea, el espacio físico es el que te permite realizar algo en un espacio que no es físico, sino que es un espacio simbólico”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Ciberespacio (unidades de síntesis)
Elena Bogliano	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Trabajo también con Skype con Psicodrama. Obviamente que no tengo escenario... “. Tanto el espacio de la pantalla así como el de la foto devuelven otro contenido, posibilitan ingresar a “otros estamentos, otros estamentos mucho más profundos”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio teatral (unidades de síntesis)
Mario Buchbinder	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Hay una espacialidad del teatro y del Psicodrama y una espacialidad de lo carnavalesco. La espacialidad del teatro y del Psicodrama tienen una estructura, muy particular, y tienen una temporalidad muy particular y de alta definición”.
Carlos Menagazzo	4°	<ul style="list-style-type: none"> • “Vuelvo a hablar del espacio concebido como un espacio teatral (...) donde hay varios espacios en juego, es algo así como la mamushca uno dentro del otro...”
Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio meso-dimensional y pauci-dimensional (unidades de síntesis)
Martínez Bouquet	1°	<ul style="list-style-type: none"> • Basados en que el universo es físico, emocional y espiritual, nosotros estamos en la vida en un espacio físico -lo pauci dimensional-, en un espacio emocional -lo meso-dimensional- y en un espacio espiritual -lo multi-dimensional-. “Yo entiendo que existe algo parecido a lo que Jung llama el inconsciente colectivo que es el espacio meso-dimensional”.
Entrevistado	Grupo de investigación	La memoria como espacio (unidades de síntesis)
Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none"> • “Bachelard dice por ejemplo que la memoria es un espacio...” Si el grupo se deja impregnar por la energía que fluye posibilita que esta se transforme en imágenes a partir del interjuego del protagonista con los yo auxiliares y así es como va surgiendo el espacio que posibilita que emerja la memoria del espacio (aquel en el que se está dramatizando y tiene que ver con una historia).
Entrevistado	Grupo de investigación	Macro y micro espacios (unidades de síntesis)
Claudio Ojeda	3°	<ul style="list-style-type: none"> • Son aquellos que proponen los modelos de la cuántica y la relatividad, pensados metafóricamente. con referencia a los temas de micro-espacio y macro-espacio y aporta como bibliografía <i>La historia del tiempo</i> (Stephen Hawking, 2010).

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio de la creación (unidades de síntesis)
Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Fidel Moccio decía que todo desarrollo de cualquier juego de creatividad, o de cualquier arte, que sea contextualizado en un espacio en el que se trabaje como el escenario dramático, es Psicodrama (...) Todo lo creativo venía en el espacio del <i>como si</i>, después pasaba a ser un <i>si</i>, cuando era la obra de arte (...) El escenario no era sólo un espacio de libertad. El decía que esa libertad y esa creatividad era posible porque estábamos en el escenario, que era un espacio protegido decía, protegido por la consigna de psicodrama...”
Mario Buchbinder	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Hay un lugar de la palabra poética como lugar de generación de la palabra y el tema del escenario. Entonces el escenario es un lugar de creación, un lugar donde se produce el acto de verdad como acto”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio del <i>si</i> (unidades de síntesis)
Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Fidel Moccio decía que todo lo creativo venía en el espacio del <i>como si</i>, después pasaba a ser un <i>si</i>, cuando era la obra de arte”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio psicológico (unidades de síntesis)
Martínez Bouquet	1°	<ul style="list-style-type: none"> Al espacio psicológico “yo llamaría lo meso-dimensional y que me parece se acerca bastante al inconsciente colectivo”.
Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none"> “Hay una subjetividad que de alguna manera... que necesita un espacio, el espacio entre vos y yo (...) la intersubjetividad”.
Roberto Losso	3°	<ul style="list-style-type: none"> “El espacio psicológico también sería como el espacio de eso que llamamos mente o sea que ocupa un espacio dentro del sujeto, pero también habría un espacio psicológico afuera, sería como el espacio del sujeto y sus vínculos”. Ambos espacios se vinculan en “un movimiento de ida y vuelta, un feed back continuo, permanente. Un grupo interno, un grupo externo y esos dos grupos o esos dos espacios se van cada cual modificando al otro. El interno modifica al externo y el externo modifica al interno”.
Carlos Calvente	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Para mí el espacio psicológico es la realidad interna”. Hay dos “espacios, uno que es el espacio de la cotidianeidad, que es el

discurso que el paciente me trae y el otro es el espacio de la realidad interna que también está presente en él, pero que también está presente en mí y ese segundo espacio es el que yo privilegio cuando estoy en el trabajo terapéutico”.

Claudio Rud	3º	<ul style="list-style-type: none"> El espacio psicológico “podríamos decir que es un espacio interior toda vez que está contextualizado, no ocurre en un individuo aislado, ocurre en un individuo contextualizado espacialmente en cuanto al entorno, contextualizado en cuanto a su historia familiar, contextualizado en cuanto a su genética, entonces hablar de un espacio psicológico como discriminado y separado de un entorno y de un espacio por así llamarlo exterior, creo yo que es una ilusión, una construcción, casi diría una construcción cartesiana que distingue la res cogitans de la res extensa”.
Carolina Pavlovsky	3º	<ul style="list-style-type: none"> El espacio psicológico “está habitado por multiplicidades, por múltiples voces, múltiples mandatos, no sabe ni de dónde vienen ni de qué año vienen ni por qué vienen (...) por ahí tienen que ver con momentos que uno vivió, con acontecimientos que uno vivió y quizá que nos marcaron y que nos siguen marcando”.
Paula Martinoia	3º	<ul style="list-style-type: none"> El espacio que se juega en el escenario es un espacio psicológico pero no sólo como la proyección de lo intrapsíquico sino como un espacio donde se expresa lo social y lo cósmico. “El espacio dentro del escenario, es totalmente móvil digamos, es como si uno entrara en una cosa de pérdida de espacio y tiempo, uno puede determinar qué espacio, qué lugar y qué tiempo quiere jugar dentro del escenario, por lo menos yo me doy esa posibilidad”.
Raúl Cela	3º	<ul style="list-style-type: none"> “No hay espacios internos o externos, hay modos de relación de cada cuerpo con lo intersubjetivo”.

Entrevistado	Grupo de investigación	El cómo si como espacio (unidades de síntesis)
Claudio Ojeda	3º	<ul style="list-style-type: none"> “Como si, lo defino como un espacio en donde lo que ocurre tiene la característica similar a lo lúdico (...) Sería un espacio transicional (winnicott), donde lo que se experimenta no es asimilable a la experiencia, tal vez es poético, pero para tratar de acercarme, está entre lo onírico y la vigilia...”

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio internalizado (unidades de síntesis)
Liliana Pomodoro	3º	<ul style="list-style-type: none"> “Yo hablo de espacio internalizado (...) me parece que responde más a las descripciones que hace Moreno o que hacía Zerka de la

importancia del espacio como un lugar que me remite emocionalmente al mismo lugar en el que sucedió, que traiga, de verdad, la escena al protagonista vivencialmente y no como un relato intelectual que se actúa (...) Es la versión subjetiva de Pichón diría yo. Cuando Pichón habla de versión subjetiva de lo que sucede en la vida, que él dice que todo sucede en dos canchas, la cancha de lo manifiesto y la cancha de lo latente, bueno, a mí me parece que el espacio que el protagonista construye es el espacio internalizado, es su versión personal, que tiene las dimensiones de su versión personal”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio escénico (unidades de síntesis)
Mónica Zuretti	2°	<ul style="list-style-type: none"> “Cuando yo estoy trabajando una escena de psicodrama, esta escena de psicodrama se despliega en un espacio determinado, que no es el espacio interior, o el espacio imaginario, es además el espacio real concreto en el cual estoy trabajando en el momento en que hago la escena de psicodrama. En ese espacio real y concreto que ha sido admitido si no hay un escenario que está definido desde el comienzo, es un espacio que es admitido por el grupo por consenso, como el espacio donde va a ocurrir la escena psicodramática. La escena psicodramática tiene la connotación importante de que está transcurriendo en el aquí y ahora en un espacio que incluye cuerpos, que incluye movimientos, que incluye estas tres dimensiones en las cuales nos estamos expresando, además del tiempo...”
Carlos Calvente	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Ese otro espacio es el espacio escénico. Cuando ya le pido que nos pongamos de pie, el hecho de ponernos de pie ya incorpora otro espacio”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio dramático (unidades de síntesis)
José Echániz	1°	<ul style="list-style-type: none"> Es el espacio que surge con la dramatización luego del caldeamiento. “La idea del espacio, me interesa el sentido del espacio, es decir que viva el espacio como una cosa amable”.
Martínez Bouquet	1°	<ul style="list-style-type: none"> “El espacio dramático es un lugar del espacio físico y emocional que el ser humano enfoca y activa. Enfoca y activa en el sentido de que por ejemplo una dramatización sirve para ver o para atraer ciertos elementos del espacio emocional (...) Psicodrama sirve para eso, para conectar lo meso con lo pauci...”

Rojas Bermúdez	1°	<ul style="list-style-type: none"> • “El escenario -espacio sicodramático- se origina en el círculo, figura resultante de la disposición natural que adoptan los grupos humanos cuando se encuentran reunidos, en la que los individuos que lo componen son, al mismo tiempo, los que delimitan el espacio interior, experimentándolo por esto como de su pertenencia (territorio). El círculo es una forma natural social porque está condicionado por las formas anatómicas, sensoriales y motoras, que determinan la posición de los interlocutores (...) La disposición en círculo de los grupos humanos es una disposición natural, que permite a sus integrantes verse y oírse entre sí y ver y oír lo que ocurre en el centro. La instrumentación que pueda hacerse de este espacio viene dado por la metodología sicodramática, que es la que ejerce la acción terapéutica. (...) El escenario es un espacio ofertado al protagonista para que pueda construir en él las respuestas y los nuevos caminos que, en la tensión del afuera social, no ha podido realizar; es el espacio de lo posible, de la ficción y la fantasía”.
Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none"> • “El espacio dramático es esto mismo donde sucede la acción”. • Es el espacio donde se expresan la tele y la transferencia.
Mónica Zuretti	2°	<ul style="list-style-type: none"> • Es el espacio donde vamos a trabajar.
Roberto Losso	1°	<ul style="list-style-type: none"> • “El espacio dramático es un artificio que creamos con la idea de llevar, quizás podría ser algo así, de llevar esos espacios internos al afuera también (...) Y eso que pasa afuera se convierte en una experiencia que continuamente hace cambiar el espacio interno, hay un feed back permanente, hay un ida y vuelta. Lo de afuera cambia lo de adentro y a veces lo de adentro lo de afuera”.
Carlos Calvente	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Para mí el espacio dramático es el equivalente del contexto dramático”.
Bernardo Kononovich	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Se supone que ambos espacios, tanto el moreniano en el último escenario como el psicoanalítico que es el piso del consultorio, ahí se desarrolla digamos la... ahí se da lo simbólico, se da lo virtual, se da el juego, se da... en ambos, digamos (...) Yo creo que el espacio dramático es el espacio en el cual se lleva a cabo el juego clínico de la dramatización”.
Nélida Sakalik	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Y el espacio dramático también es un espacio importantísimo porque... algo parecido a lo de los sueños”. Nos brinda una visión más clara del inconsciente y nos permite también observar aquellas cosas obvias del consciente que no vimos. Es donde se explora el espacio psicológico a la vez que lo amplía.
Claudio Rud	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Para mí espacio es la zona del ocurrir, y entonces podemos hablar de distintos espacios, de un espacio imaginario, donde ocurre, un espacio mnésico, en cuanto a memoria, donde ocurre, un espacio interior, para usar una palabra que mucho no me gusta porque esta distinción entre interior y exterior me parece

un poco maniquea (...) Es la zona donde ocurre, la zona de los sucesos, la zona donde sucede”.

Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none"> “En el espacio dramático el paciente o el protagonista, quien sea, tiene la posibilidad de volver a poner en el espacio del escenario, esa escena internalizada con su espacio que la contiene, porque todo sucede en un famoso aquí y ahora, y si no hay espacio no hay aquí”.
Raúl Cela	3°	<ul style="list-style-type: none"> “El espacio dramático para mí es todo espacio humano, todo espacio humano, siempre y cuando se lo esté observando desde ese lugar”.
Paula Martinoia	3°	<ul style="list-style-type: none"> Es el espacio donde se juega lo intrapsíquico, lo social, lo cósmico.
Elena Bogliano	3°	<ul style="list-style-type: none"> Este espacio surge luego del caldeamiento, cuando comienzan las acciones, cuando comienza la dramatización.
Carlos Menagazzo	4°	<ul style="list-style-type: none"> Define el espacio dramático como el teatral.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio carnavalesco (unidades de síntesis)
Mario Buchbinder	3°	<ul style="list-style-type: none"> “El espacio de lo carnavalesco, tiene mucho más que ver con lo caótico” a diferencia de la espacialidad del teatro y del Psicodrama que tienen una estructura y una temporalidad muy particular y de alta definición, tienen que ver más con lo apolíneo, con lo dionisiaco. Trabajar la escena tiene que ver con el entrecruzamiento de estas dos formas, del teatro y del Psicodrama y por otro lado de lo carnavalesco, se trabaja tanto la estructuración y al mismo tiempo la desestructuración, el espacio estructurado y por otro lado la fragmentación del espacio. Eso tiene mucho que ver con los desarrollos del arte, por ejemplo de la pintura, el comienzo del impresionismo, el tema del formalismo, la pintura no figurativa, el cubismo.

Entrevistado	Grupo de investigación.	Espacio de la máscara (unidades de síntesis)
Mario Buchbinder	3°	<ul style="list-style-type: none"> “La máscara en sí es un objeto espacial, como un objeto escenográfico, tiene su autonomía propia”. Con la máscara surge como un concepto fundamental que es que lo que se cubre y al mismo tiempo descubre, y ahí surge el tema del espacio. O sea,

cuando uno se coloca una máscara, te cubrís con esa máscara, y al mismo tiempo, al quedar cubierto, aparece un descubrimiento, aparecen aspectos del ser que no aparecían si no es con la máscara, se abre un nuevo espacio, un espacio vacío que “tiene como una especie de función mágica, en el sentido de que abre, cubre y descubre (...) Por eso la espacialidad es compleja, no es que hay un espacio físico y ahí van a ocurrir determinadas acciones que luego se corren de ahí... no, tiene su propia autonomía el espacio”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio transicional (unidades de síntesis)
Carlos Calvente	3°	<ul style="list-style-type: none"> “La función que para Winnicott tiene el espacio transicional es muy similar a la que tiene el escenario para nosotros. Es un lugar donde se pasa de un mundo a otro, por eso te hablaba de sagrado, en donde posibilita la construcción, la construcción ya sea de una propuesta, de un proyecto, de un sentimiento, lo facilita, ahora (...) El espacio transicional nunca hay que preguntarse, hay que aceptarlo. Él dice que es una paradoja que hay que aceptar, no es ni esto ni aquello, es un espacio transicional. El escenario durante la dramatización tampoco hay que cuestionarlo, ese espacio que se genera durante la dramatización es un lugar donde algo se va a construir, donde algo vamos a encontrar y algo se va a modificar, algo se va a cambiar”.
Bernardo Kononovich	3°	<ul style="list-style-type: none"> Al referirse al espacio transicional, hace hincapié en la diferencia entre el escenario y el espacio psicodramático. El escenario es el espacio físico que permite que sobre él se desarrolle un espacio virtual donde uno propone imaginar y jugar y hacer escenas que obviamente son simbólicas, que no son reales.

Entrevistado	Grupo de investigación	Espacio virtual (unidades de síntesis)
Roberto Losso	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Hay un escenario que no funciona como el escenario donde se dramatiza, el otro escenario que está detrás, donde se desarrolla otra escena. Y esa otra escena es una escena que solamente se va a construir con la contribución de las asociaciones de los miembros del grupo. Pero nunca se va a llegar a la escena. Se da en el espacio virtual, queda virtual, queda en lo posible, en lo posible...”

Anexo 11. Caracterización del escenario

Datos relevantes extraídos de las entrevistas para caracterizar el escenario de psicodrama según las fuentes internas de desarrollo.

(Arquitectura utilizada)

Caracterización del escenario

1º Línea interna de desarrollo Psicodrama moreniano

Definición de escenario (unidades de síntesis)

Entrevistado	Grupo de investigación	
Jaime Rojas Bermúdez	1º	<ul style="list-style-type: none">“Considero el escenario como soporte físico del contexto dramático (...) Es un espacio que se abre entre protagonista y director constituyendo el soporte físico sobre el cual ocurrirá un encuentro, que es el punto de partida para los procesos creativos que involucran la fantasía, la imaginación, las investigaciones y experiencias (...) El escenario funciona así como el espacio de lo posible”.
Dalmiro Bustos	2º	<ul style="list-style-type: none">“El lugar donde ocurre la acción, concreta o virtual”.
Mónica Zuretti	2º	<ul style="list-style-type: none">“Según Moreno es el quinto instrumento (...) El escenario es el espacio-tiempo donde se realiza la acción psicodramática”.
Elena Bogliano	3º	<ul style="list-style-type: none">“El escenario es un lugar de lo posible (...) donde todo se puede, un lugar con permiso”.
Carlos Calvente	3º	<ul style="list-style-type: none">“Es un lugar donde quedan en suspenso las variables cotidianas (...) El escenario sería el equivalente del inconsciente, donde no hay tiempo, no hay identidad (...) Es el hábitat de la realidad suplementaria (...) El escenario marca el contexto dramático. (...) El escenario es importante para la diferenciación del contexto, para diferenciar fantasía de realidad”.
Nélida Sakalik	3º	<ul style="list-style-type: none">“Yo describo los elementos del psicodrama y entre ellos además del público hay un espacio en el medio que se llama escenario y es donde vamos a trabajar (...), es un espacio físico”. Los escenarios donde va a ocurrir la acción pueden ser varios, la casa, la confitería... donde se encuentra el paciente con su terapeuta

Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Es el espacio del <i>como si</i>, como el área donde el psicodrama se desarrolla y sucede, y como ese espacio preacordado con el grupo que si está además geográficamente ya delimitado...”
Claudio Rud	3°	<ul style="list-style-type: none"> “Es un sí (...) incluye no sólo lo que está ocurriendo en el escenario sino que es la conexión energética inevitable entre el director, los yo auxiliares, el público y los protagonistas. (...) El escenario no solo es una zona de catarsis digamos, el escenario tiene un carácter en un punto sagrado, en un punto donde un sujeto encuentra aspectos de sí mismo que no fueron manifiestos para él hasta ese momento, es una zona de descubrimiento”.
Paula Martinoia	3°	<ul style="list-style-type: none"> “El escenario es un espacio-tiempo, es un lugar de encuentro...”

Estructuración del espacio del escenario

Entrevistado	Grupo de investigación	En función de la Arquitectura (unidades de síntesis)
Jaime Rojas Bermúdez	1°	<ul style="list-style-type: none"> Un modo de delimitar el escenario es con una alfombra lisa con un par de sillas en el centro, en posición de encuentro (sillas-símbolo), “que enfatizan el aspecto simbólico y el trabajo en otro contexto: el “como si”, contexto dramático, con normas, roles y expectativas diferentes”.
Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none"> “Es un lugar suficientemente libre (...) porque es determinante, los objetos son determinantes. Y yo quiero que sea libre y lo más vacío posible”.
Mónica Zuretti	2°	<ul style="list-style-type: none"> “El escenario puede tomar diferentes formas”. Se puede dramatizar hasta en la cabecita de un alfiler. Se puede trabajar incluso en un escenario interior.
Elena Bogliano	3°	<ul style="list-style-type: none"> El escenario puede estar delimitado por una tarima o unas cintas de colores. Para delimitarlo se explica a los presentes que es un espacio donde van a ocurrir cosas y se colocan dos sillas que marcan que cuando estas se abran estaremos abriendo una dimensión diferente.
Carlos Calvente	3°	<ul style="list-style-type: none"> Es un espacio previamente demarcado por ejemplo con un color. Es un espacio que se delimita como sagrado “porque ahí entramos en una dimensión donde está todo presente; pasado, presente, futuro, personas, cosas, objetos. Sería algo similar al primer universo, es ese lugar sagrado en cuanto a que es sagrado por oposición a cotidiano, a la cotidianeidad”.

Nélida Sakalik		<ul style="list-style-type: none"> • El escenario es un “círculo porque así la gente se ve cara a cara, nos vemos todos”.
Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none"> • El escenario es un espacio estructurado por el propio grupo que lo constituye como escenario
Paula Martinoia	3°	<ul style="list-style-type: none"> • Es fundamental delimitar el espacio por ejemplo con cintas, especialmente si se trabaja en espacios abiertos, en espacios públicos. Es importante saber que cuando uno entra en el espacio del escenario entra en otro espacio y tiempo y debe haber un espacio determinado por el afuera a donde volver, donde uno pueda sacarse el rol. • “Es importante que los directores tengan claro la delimitación del escenario... que puede ser en cualquier lugar (...) y que puedan volver a ser ellas mismas en sus relaciones sociales actuales y poder tener una capacidad de reflexión, que no se confundan, que no queden pegadas a las escenas, que la escena que se juega dentro del escenario se la lleven puesta, pero enriqueciéndose y con capacidad de reflexión”.

Entrevistado	Grupo de investigación	En función de la utilización de los tres principios básicos de construcción
José Echániz	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Se puede tener un espacio donde esté totalmente integrado el grupo y que en medio de ese grupo se dé la dramatización (...) Estar rodeado de un grupo circular es de una eficiencia enorme en el trabajo tanto para el que llega por primera vez como para el que frecuente este método”. La circularidad es importante porque responde a una “concepción antigua, inclusive es bíblico” (Jesús hablándole a lo que parecía un círculo de gente). “Son imágenes difíciles de transformar en razonamiento”.
Mónica Zuretti		<ul style="list-style-type: none"> • “Moreno define el escenario con tres alturas ¿no?, la grupal, la del psicodrama, la, como él la llama, la de los héroes. Es decir, yo creo que las posiciones... en altura, no sé cómo se llaman, si vos mirás una escena desde el balcón, o desde arriba, desde arriba de una silla, la ves absolutamente en una dimensión diferente, no sé si es en una dimensión, por lo menos en una proyección geométrica diferente de la que la ves si estás en la misma altura...”
Nélida Sakalik	3°	<ul style="list-style-type: none"> • Utilizar los principios básicos de construcción del espacio del escenario “me parece como demasiado teatral”. • “El escenario para mí siempre ha sido un círculo”. Es circular, “por lo grupal, porque así la gente se ve cara a cara”.

Elena Bogliano	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Fijate que tengo un montón de cubos donde utilizo distintas alturas (...) Originariamente eran cajones que yo los puedo apilar, puedo hacer una pila y hacer un escenario alto”.
Liliana Pomodoro		<ul style="list-style-type: none"> • Para utilizar los principios básicos en el consultorio es necesario marcar y delimitar el escenario y en la universidad hay que apelar a cualquier tipo de creatividad a partir de la improvisación y la recreación.
Claudio Rud	3°	<ul style="list-style-type: none"> • No se utilizan de forma predeterminada. “A veces necesito que se suba a la silla, y a veces necesito que se acuesten en el suelo...”
Paula Martinoia	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “A mí me da más libertad de movimiento lo circular, me parece que fluye mejor todo, que los que quedan afuera como observando también tienen otra posibilidad de movimiento y de visión, tiene más como referencia a lo que tiene que ver con el útero ¿no?, con la naturaleza me parece, lo asocio más a eso mi decisión de lo circular”. • “...Uno puede buscar en una plaza o en un lugar un espacio que tenga por ahí una esquina, o una parte que tenga bancos o alguna baranda o alguna cosa de otra verticalidad, está bueno, si, lo aprovecho...”

2° Línea interna de desarrollo Psicodrama junguiano

Definición de escenario (unidades de síntesis)

Entrevistado	Grupo de investigación	
Martínez Bouquet	1°	<ul style="list-style-type: none"> • “Es un lugar técnicamente construido o puesto para trabajar sobre ese nivel de cambio de un nivel a otro (refiriéndose al pasaje de lo meso dimensional a lo pauci-dimensional)”.
Roberto Losso	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “El escenario es un escenario imaginario, (...) virtual”. Está el escenario donde se dramatiza la escena, pero también hay otro escenario que está detrás, donde se desarrolla la escena que se va a construir con las asociaciones de los miembros del grupo, pero que nunca va a llegar a ser dramatizada.
Carlos Menegazzo	4°	<ul style="list-style-type: none"> • “En Psicodrama es el espacio real y/o virtual donde se representa el drama y la escena presente en la interioridad del protagonista. Toda persona lleva dentro de sí un “escenario imaginario” en el que transcurren y se registran los actos de su vida. El escenario

psicodramático permite recrear estos actos mediante el desempeño de los roles propios y complementarios en el *como si* dramático, contextualizando y enriqueciendo lo imaginario con la tercera dimensión del espacio y con la cuarta, la del tiempo convenido convencionalmente. El concepto psicodramático de escenario difiere de lo que puede implicar una mera tarima. Este espacio, aún cuando lo que allí se desarrolla en lo manifiesto es un suceso de la cotidianeidad del protagonista, siempre enmarca lo que va surgiendo de una manera característica, al modo de la ‘hypókrisis’...”²

Estructuración del espacio del escenario

Estructuración del espacio del escenario

Entrevistado	Grupo de investigación	En función de la arquitectura (unidades de síntesis)
Carlos Martínez Bouquet	1°	<ul style="list-style-type: none"> El espacio de su consultorio está dividido en una zona para dramatizar y en una zona para conversar con su paciente. Estos espacios están separados por una arcada.
Roberto Losso	3°	<p>“El escenario es un escenario imaginario (...) pero no es un espacio preconstituido, predeterminado (como el teatro de J. L. Moreno)” donde hay tres niveles, el nivel del escenario donde se desarrolla la escena, un nivel intermedio donde está el otro terapeuta o director y otro nivel que es el nivel de la audiencia.</p>
Carlos Menegazzo	4°	<ul style="list-style-type: none"> El protagonista puede elegir en qué parte del escenario trabaja: con la “caja moreniana” donde el público y el escenario se ubican en una pared del ámbito, a la “manera junguiana” donde el escenario se ubica en el centro del grupo.

Entrevistado	Grupo de investigación	En función de la utilización de los tres principios básicos de construcción
Carlos Menegazzo	4°	<ul style="list-style-type: none"> “Utilizo solamente el girar con el protagonista (...) alrededor del grupo que circunda, es como estar en el primer nivel de Moreno, y después lo invito hacia el centro, si están trabajando en el centro, y que arme la escena como escenógrafo”.

² Menegazzo, C. M., Tomasini, M. A., Alvarez Greco, D. (2012). *Diccionario de psicodrama, procedimientos dramáticos y sionomía*. J. L. Moreno-C. G. Jung. Buenos Aires: Dunken.

3º Línea interna de desarrollo
Psicodrama psicoanalítico

Definición de escenario
(unidades de síntesis)

Entrevistado	Grupo de investigación	
Bernardo Kononovich	3º	<ul style="list-style-type: none">• “El escenario era un espacio para poder hacer la dramatización y punto”.
Mario Buchbinder	3º	<ul style="list-style-type: none">• “Ese lugar del espacio sin nada, como la tela en blanco o la hoja en blanco del escritor, es el lugar de las construcciones imaginarias, de los personajes, objetos, etcétera”.
Carolina Pavlovsky	3º	<ul style="list-style-type: none">• “Primero tiene que ver con una demarcación espacial”. Es el espacio que uno demarca para trabajar y donde el público está del otro lado del espacio demarcado.
Raúl Cela	3º	<ul style="list-style-type: none">• “Como un modo de comprender simbólicamente la teatralidad donde se despliegue”.
Claudio Ojeda	3º	<ul style="list-style-type: none">• “El escenario es un espacio de juego de la subjetividad”.

Estructuración del espacio del escenario

Entrevistado	Grupo de investigación	En función de la arquitectura (unidades de síntesis)
Bernardo Kononovich	3º	<ul style="list-style-type: none">• Institucionalmente el escenario fue estructurado en el centro del grupo.
Raúl Cela	3º	<ul style="list-style-type: none">• “El escenario está determinado por el grado de teatralidad” y se va generando en la relación con el propio cuerpo y con los otros cuerpos.

Entrevistado	Grupo de investigación	En función de la utilización de los tres principios básicos de construcción
Bernardo Kononovich	3°	<ul style="list-style-type: none"> • El escenario circular “es lo que más fácil sale, es lo que más espontáneo se da...”
Mario Buchbinder	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Hemos pensado en el tema de la circularidad como un concepto arcaico, primario, significativo (...) como lo uterino y la posibilidad de encontrar nuevas estructuras y nuevas formas del ser y de la vincularidad” (se han ocupado a lo largo de su trabajo de observar otras figuras geométrías que ocurren en el espacio, cuándo hay una triangularidad, cuándo hay un poliedro, cuándo es un círculo, cuándo un círculo se transforma en un poliedro o un poliedro en un círculo...). • “Nosotros por momentos trabajamos con las diferencias de altura porque trabajamos con escaleras (...) Creo que Moreno hablaba del eje axial ¿no?, del eje vertical, y eso lo trabajás mucho, pero no te puedo decir que el de arriba significa la relación con los dioses y el de abajo... sí hay una relación entre el cielo y la tierra, eso yo lo utilizo mucho, y esta conceptualización la tomo por un lado de Moreno, y por el otro lado de Heidegger, cuando él habla del cielo y de la tierra”. Si bien el cielo tiene que ver más con lo simbólico y con los dioses y la tierra con lo terrenal, un grupo puede trabajar lo espiritual arrastrándose por el piso y lo material en diversas alturas. Las alturas son significativas dentro del escenario.
Carolina Pavlovsky	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Son momentos más que principios... “. Al referirnos a verticalidad lo hacemos como una actitud más subjetiva y con respecto a la circularidad no tiene que ver con quién dramatiza sino con la resonancia. (el público de Moreno).
Claudio Ojeda	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Debe ser muy productivo trabajar con un escenario en distintos niveles, porque abre más posibilidades de juego”.

Anexo 12. Uso psicodramático del espacio

Datos relevantes en el estudio de la dinámica espacial del escenario de psicodrama en las líneas internas de desarrollo.

(Posiciones y desplazamientos de los miembros del grupo en el escenario de psicodrama)

1º Línea interna de desarrollo Psicodrama moreniano

Entrevistado	Grupo de investigación	El escenario como instrumento (unidades de síntesis)
Nélida Sakalik	3º	<ul style="list-style-type: none">En el psicodrama argentino los psicodramatistas utilizaron el escenario en formas diferentes (aunque no hay bibliografía al respecto) lo que llevó al desarrollo del mismo. Al usar el escenario naturalmente, uno no se da cuenta que le da más importancia de lo que uno cree.
Elena Bogliano	3º	<ul style="list-style-type: none">“En argentina la gente trabaja diferente. Por ejemplo la mayoría hacen Psicodrama Psicoanalítico o con orientación psicoanalítica y no sé qué sentido tendría entonces el escenario (...) Yo creo que por comodidad y por economía. Igual, no sé por qué no se puede marcar un escenario (...) Desde lo teórico no entiendo por qué, porque yo creo que es una buena herramienta, buen instrumento es el escenario, te permite un montón de cosas de discriminar (refiere a discriminar fantasía de realidad, a poder sacarse el rol luego de una dramatización evitando la confusión) (...) El escenario es un instrumento, no es solamente un espacio, es un instrumento. Decíle a todos que usen el escenario, que les va a ir mucho mejor...”

Entrevistado	Grupo de investigación	Etapa	El escenario en el proceso psicodramático
Dalmiro Bustos	2º	En el Caldeamiento.	<ul style="list-style-type: none">“Para mí es fundamental el caldeamiento del rol”.

Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Te diría que en el warming, en el caldeamiento, ocupo todo el escenario, o sea como el escenario de manera... sin demasiada diferenciación y luego cuando se va orientando hacia... comenzamos a pasar del caldeamiento inespecífico al caldeamiento específico, ahí comienzo a privilegiar una parte del espacio, que sería el escenario, en donde ahí ya le doy otro sentido. Comienza a ser más realidad aquello de que ese es el espacio sagrado”.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “... En los caldeamientos también el escenario puede variar porque, digamos que yo a veces doy entrenamiento a grupos grandes y en los caldeamientos el escenario juega un papel importante para el caldeamiento”.
Claudio Rud	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “El escenario aparece, digamos, efectivamente, en el segundo momento, pero también está presente a la hora del caldeamiento (...) en su virtualidad....”
Paula Martinoia	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Se utiliza todo el espacio disponible para el caldeamiento del grupo hasta que este decide que parte de ese espacio se va a tornar su escenario. El espacio dentro del escenario ya establecido es un espacio móvil donde el grupo decide qué espacio y qué tiempo desea jugar.
Nélida sakalik	3°	En la dramatización	<ul style="list-style-type: none"> • “Después, cuando se dramatiza... siempre al grupo hay que cortarlo bastante para que no intervenga porque se salen de la vaina para intervenir, bueno, entonces, los que justamente quedaron afuera no pueden entrar, no pueden hablar, no pueden comentar nada, después cuando se termine, y es cierto después cuando se termina primero les hago hacer soliloquio a los que trabajaron y después le pregunto al grupo qué sintieron...”
Claudio Rud			<ul style="list-style-type: none"> • El escenario ya presente de modo virtual en el caldeamiento surge efectivamente en la dramatización.
Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Si marco un escenario en una parte de un salón, esa parte del salón tiene un fondo y un frente y noto que hay gente que tiene, que se siente más protegida o se siente más a gusto si trabaja en el fondo, que tiene...se siente como... en esa parte del escenario que estaría como más encerrada (...) Hay un libro de Fontana que se llama, El Tiempo y los Grupos en donde se habla del espacio en los

grupos y yo he prestado atención a esto y de acuerdo a esto por ejemplo gente con características fóbicas, en el grupo, se sientan cerca de una ventana, de una puerta, siempre buscan una salida. Gente con características más esquizoides, se orientan en el grupo, cuando se arma el grupo circular, se orientan más hacia una esquina, más hacia los rincones”.

Nélida Sakalik	3°	En el compartir	<ul style="list-style-type: none"> • “Entonces, después cuando hacemos el sharing, yo prefiero que estén todos sentados en el suelo (refiriéndose al espacio fuera del escenario) porque los pone en más contacto con la tierra y con la posibilidad de expresar mejor todo lo que sintieron...”
----------------	----	------------------------	---

Entrevistado	Grupo de investigación	Instrumento	Utilización de los otros instrumentos en el espacio del escenario (unidades de síntesis)
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> • “Creo que todos los instrumentos tienen el mismo nivel, se llaman instrumentos, es decir, es algo que necesitás para operar”.
Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Bueno, el escenario yo lo tomo como uno de los cinco elementos del Psicodrama (...) Puedo prescindir de los auxiliares, puedo prescindir del público, pero los otros tres elementos están, el escenario, el director y el protagonista”.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “...Muy indispensable cada uno de los instrumentos, como que no puede existir uno sin el otro, eso es indispensable”.
Liliana Pomodoro	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Refiriéndose al escenario como instrumento -tan importante como cualquier otro”.
Rojas Bermúdez	1°	Protagonista	<ul style="list-style-type: none"> • “El sicodrama instrumentó terapéuticamente el espacio del escenario, que favorece poder concretizar y hacer presentes y compartidos los contenidos mentales del/los protagonistas (...) Es un espacio que se abre entre protagonista y director, constituyendo el soporte físico sobre el cual ocurrirá un encuentro, que es el punto de partida para los procesos creativos que involucran la fantasía, la imaginación, las investigaciones y experiencias (...) El escenario es un espacio ofertado al protagonista para que pueda construir en él las respuestas y los nuevos caminos que, en la tensión del afuera social, no

ha podido realizar; es el espacio de lo posible, de la ficción y la fantasía (...) Este material psicológico que trae el protagonista, que involucra de manera explícita o implícita recuerdos, historias personales, ideas, emociones, vínculo al ser ubicado y concretizado en el escenario, se torna visible, concreto y observable tanto por él como por el director (...) Por otra parte, la exploración psicológica es siempre referente a contenidos mentales del protagonista y, por tanto, lo que se plantea es su visión o idea sobre sus síntomas, vínculos, fantasías, su visión sobre su presente, pasado, o futuro (...) Todo lo que hace el protagonista en el escenario responde a y muestra no solo su historia, sino cómo la ha ido elaborando y ha organizado formas estructuradas de actuar e interactuar que se repiten, y que son parte del material abordado. Los gestos, posturas o movimientos de los yo-auxiliares espontáneos refieren sus propios contenidos e historias personales y no son atribuidos al protagonista a menos que él los haya colocado específicamente en tal postura o lugar”.

Rojas Bermúdez	1º	Director	“El director, en mi modelo de sicodrama, no entra en el escenario para jugar roles sicodramáticos y se mantiene siempre en el contexto grupal, puesto que debe mantener una visión global de lo que sucede en el escenario (y también si es el caso, del auditorio, sus reacciones a lo representado en el escenario, etc.), de modo que pueda realizar la lectura de formas que guían su intervención. Asimismo, el material del yo auxiliar profesional y del director (unidad funcional) nunca se plantean en la terapia.”
Dalmiro Bustos	2º		<ul style="list-style-type: none"> • “La particularidad creo que se la das vos, no, no, pero es como un potencial, la energía potencial impulsora (refiriéndose a la connotación de los movimientos dentro del escenario)”.
Elena Bogliano	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “El escenario básicamente lo maneja el director, una vez que el yo auxiliar está en el escenario el director quedó afuera, el que tiene el manejo del escenario es el yo auxiliar, y uno analiza, mira, ve qué es lo que está pasando...”
Paula Martinoia	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “El espacio para mí es referencia... el escenario es referencia directa al director”, refiriéndose al sentido que el escenario tiene en sí mismo todas las posibilidades, depende del director cuántas se

juegan y cuántas no. Es importante que el director tenga en cuenta la delimitación del espacio como escenario, incluso en espacios abiertos y públicos, de tal modo que las personas puedan salir de ese espacio y puedan volver a ser ellas mismas en sus relaciones sociales actuales y puedan tener capacidad de reflexión acerca de lo vivenciado.

Rojas Bermúdez	1°	Yo auxiliar	<ul style="list-style-type: none"> • “...el material del yo auxiliar profesional y del director (unidad funcional) nunca se plantean en la terapia”.
Dalmiro Bustos	2°		<ul style="list-style-type: none"> • El yo auxiliar entrenado se apodera del espacio del escenario con más fluidez y espontaneidad (debido a su entrenamiento previo) que el yo auxiliar no entrenado que necesita ser más estimulado, necesita más caldeamiento.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Cuando no tengo yo auxiliar, cuando no tengo yo auxiliar, utilizo el Ipad, (...) lo filmo... (refiriéndose al protagonista) y se lo muestro (...) Ahí tenés otro, otro espacio posible ¿no?, el de esa pantalla, la pantalla devuelve mucho. Además como te digo, la foto te permite ver cosas que los ojos no ven”.
Paula Martinoia	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Cuando la persona está bloqueada o está trabada, bueno, ahí entran los yo auxiliar, como doble, me parece que es un buen recurso que puede ayudar, dentro del escenario, y el escenario da esa posibilidad. Una, de que la persona pueda reconocerse bloqueada y trabada ¿no?, que pueda corporizarse y vivir ese bloqueo, y también está, bueno, el escenario permite esto de que haya yo auxiliares que puedan percibir y poner en palabras lo que le está pasando a ese protagonista para ir a la búsqueda de la escena que traba, que es la que se va a jugar en el escenario”.
Rojas Bermúdez	1°	Auditorio	<ul style="list-style-type: none"> • “El auditorio percibe lo sucedido en el escenario y fuera de él, y hay una corriente de comunicación sin palabras, de gestos, posturas y movimientos, entre todos los que comparten el mismo espacio. En general, sin embargo, la atención del auditorio está focalizada y atraída por los sucesos del escenario”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Objetivo	Utilización de diferentes espacios y movimientos dentro del escenario para explorar funciones (unidades de síntesis)
Rojas Bermúdez	1°		<ul style="list-style-type: none"> “Las dimensiones espaciales y los aspectos proxémicos y etológicos (distancias, alturas, posiciones, etc.) dados por el espacio y propiciados por el escenario son elementos constantemente presentes coadyuvantes en las dramatizaciones e imágenes realizadas en el escenario”.
Claudio rud	3°		<ul style="list-style-type: none"> Utilizar el espacio como por ejemplo las diferentes alturas “tiene un carácter evocador, por supuesto, pero no predefinido (...) Las distancias marcan distancias afectivas. Hay algo, digamos, de las distancias digamos, que da cuenta de la vincularidad entre uno y otro, da cuenta de lo intersubjetivo. (...) A veces (ubicarse en el centro del escenario) da alguna idea de pretensiones egoicas, y a veces es circunstancial, no diría que es... porque yo prefiero acceder a cada escena con, si querés, una mirada nueva, fresca, no connotada de antecedentes que me hacen predefinir que si ocupa el centro es porque tiene un trastorno narcisista de la personalidad...”
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> Sería interesante observar los movimientos y las posiciones en el escenario de los miembros del grupo para investigar si hay una construcción grupal o social del espacio.
Paula Martinoia	3°	Explorar comunicación	<ul style="list-style-type: none"> En referencia a la comunicación el escenario “es fundamental. Porque en realidad es el lugar donde se puede decir lo que uno siente, lo que uno piensa, lo que uno no se atreve a decir del escenario ¿no?, en la vida real. Y ese es el espacio del <i>como si</i>, el espacio que se dice, como de una manera más simple, es el espacio de juego ¿no?, es el espacio de libertad y de probar y de ver qué pasa, y qué pasa del otro lado si uno recibe estas palabras”.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> Las posiciones y movimientos en el escenario posibilitan explorar de la comunicación.
José Echániz	1°	Explorar vínculo	<ul style="list-style-type: none"> “Los movimientos siempre tienen una referencia con lo psicológico”. Por ejemplo se le pide al protagonista que coloque sillas en el escenario

para explorar la relación con su familia y luego se le pide que cambie rol. Es significativo el modo de ubicar los objetos en el escenario.

Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> Las posiciones y movimientos en el escenario posibilitan explorar la vincularidad y detectar elementos que son del desconocimiento del terapeuta y no del resto del grupo.
Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> El modo de vincularse de los personajes se ve en el espacio tomando en cuenta la distancia o la cercanía de los mismos.
Claudio Rud	3°		<ul style="list-style-type: none"> “Las distancias marcan distancias afectivas. Hay algo, digamos, de las distancias digamos, que da cuenta de la vincularidad entre uno y otro, da cuenta de lo intersubjetivo. No es lo mismo cincuenta centímetros que dos metros”.
Mónica Zuretti	2°	Explorar espontaneidad y creatividad	<ul style="list-style-type: none"> “...la escena que se trae, en el primer momento es una escena donde evidentemente la espontaneidad por algo se ha frenado, porque si no se hubiera cambiado sola la escena, no haría falta traerla al Psicodrama. Al empezar a trabajar, va a haber señales, que pueden estar en el cuerpo, en un síntoma, en un dolor, en una posición, en un gesto que tendría que tomar una forma y toma otra, es decir se frena, en un movimiento que se puede hacer y no se hace, en un abrazo que no queda expresado en abrazo sino que queda expresado en parálisis. Es decir, hay distintos momentos en donde este freno de la espontaneidad...”
Mónica Zuretti		Explorar memoria	<ul style="list-style-type: none"> El grupo va construyendo “una dinámica particular en ese espacio, que los llevaba a ubicar en esos espacios, escenas que al final de cuentas eran semejantes entre sí. Cuál es este fenómeno yo no lo sé, es de observación ¿sí? Y las repara...”
Carlos Calvente	3°	Explorar la espontaneidad	<ul style="list-style-type: none"> No se explora la espontaneidad a partir de los movimientos y utilización de diferentes zonas del escenario.
Claudio Rud	3°	Explorar temporalidad	<ul style="list-style-type: none"> “...Esto que yo traigo no remite al futuro, remite a mi presente percepción de lo que pudiera ser mi futuro”. Si bien no ha observado las posiciones y movimientos en el escenario con relación a la posibilidad de explorar la temporalidad del mismo, “diría que el escenario lo podemos leer

nosotros que somos occidentales, de izquierda a derecha. Entonces el pasado estará a la izquierda, el presente en el centro y el futuro a la derecha. En un escenario a la italiana digamos”.

Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Cuando observa una tendencia con respecto a las zonas utilizadas en el escenario con relación al presente, pasado y futuro, luego son exploradas. • Observó órdenes y desórdenes en el desarrollo del protagonista ante la consigna recorré el escenario. Hay quienes no lo pueden recorrer adecuadamente, sus movimientos son en zigzag. Esto suele ocurrir en la adolescencia o en el comienzo de la misma.
Paula Martinoia			<ul style="list-style-type: none"> • “Es importante esto de definir los tiempos dentro del escenario, decir “bueno, esto pasa en este tiempo”, caminar hacia otro tiempo por adentro del escenario y disponerlo en otro lugar, porque si no también puede haber mucha confusión de tiempos ¿no?. Cuando hacemos los psicodramas que son transgeneracionales (...) el pasaje de un tiempo a otro también lo hago en forma circular, caminando en forma circular”.
Mónica Zuretti			<ul style="list-style-type: none"> • “...en Psicodrama nosotros vamos a buscar escenas pasadas para corregir la escena presente. Yo muchas veces suelo dejar en el espacio psicodramático el espacio de la escena pasada, y desplazo la escena sin levantarla y sin borrarla. Esto por lo menos yo lo hago así. Zerka solía levantar totalmente la escena, limpiar el escenario. Yo no, yo suelo dejar el espacio de la escena pasada sin cambiarlo y, al llegar a la modificación...”
Dalmiro Bustos	2°	Explorar aspectos proyectivos	<ul style="list-style-type: none"> • Todos los espacios del escenario son proyectivos y el director los va significando.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Los espacios y movimientos en el escenario “son relevante”. Por ejemplo, “hay gente que le cuesta mucho la verticalidad, que buscan los espacios muy bajitos, muy poco comprometidos... bah, no sé si muy poco comprometidos, estoy hablando desde lo que los otros ven ¿viste?”
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Los desplazamientos y los distintos espacios del escenario son proyectivos.
Dalmiro Bustos	2°	Explorar	<ul style="list-style-type: none"> • Lo que se expresa en los test sociométricos

		aspectos sociométricos	ocurre en el escenario.
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> Las posiciones en el escenario brindan información sociométrica del grupo en ese momento. Por ejemplo, en la figura la estrella de control, la persona que desea controlar y comandar nunca se va a parar en el centro sino en un ángulo.
Dalmiro Bustos	2°	Exploración de tele y transferencia	<ul style="list-style-type: none"> La tele y transferencia se ven proyectivamente en el escenario sobre todo en los juegos dramáticos.
Mónica Zuretti	2°	Explorar emociones	<ul style="list-style-type: none"> Las distintas posiciones, movimientos y alturas utilizadas en el escenario favorecen la exploración de emociones. (las emociones similares tienden a ubicarse en la misma zona del espacio del escenario). “Los grupos por ejemplo giran en un sentido cuando están abriendo la sesión, y en general giran en otro sentido en el momento en el que una emoción profunda empieza a expresarse”.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> Por ejemplo a un joven que le da miedo acercarse a los escenarios, vivencia de modo diferente su temor frente a aquel escenario al nivel del piso que a aquel a 20 cm de altura.
Liliana Pomodoro	3°	Explorar la intensidad de la escena	<ul style="list-style-type: none"> “La intensidad de la escena a veces tiene que ver con el lugar que eligen (quienes quieren dramatizar)”.

2° Línea de desarrollo psicodrama junguiano

Entrevistado	Grupo de investigación	Objetivo	Utilización de diferentes espacios y movimientos dentro del escenario para explorar funciones (unidades de síntesis)
Roberto Losso	3°	Explorar aspectos proyectivos	<ul style="list-style-type: none"> Caminar hacia un lado o hacia el otro del escenario quizás aporta proyectivamente datos acerca del protagonista.

Diferenciar roles

- Cuando participan dos terapeutas, “el terapeuta que participa en el rol de yo auxiliar por ejemplo, se mete dentro de la escena, o sea está dentro del escenario, el otro queda un poquito más afuera, observando lo que pasa (...) Uno está adentro y el otro que está afuera, podría decirse en la frontera entre el mundo imaginario y el mundo entre comillas de la realidad (...) Hay tres niveles, el nivel del escenario, llamémosle así, donde se desarrolla la escena, un nivel intermedio donde está el otro terapeuta o director y otro nivel que es el nivel de la audiencia, el público que está observando la escena, y está participando también indirectamente de lo que está pasando en la escena”.

Explorar emociones

- “Depende del caso, del momento ¿no? A lo mejor no me acerco mucho porque me da miedo, o me asusta, o me acerco mucho como un modo de confundirme con el otro, de ser la misma cosa. Cada caso tiene un significado distinto, no se puede generalizar”.

Carlos Menegazzo

4º

- El modo de colocar los objetos en el escenario pueden expresar aspectos emocionales del protagonista.

**3º Línea interna de desarrollo
Psicodrama psicoanalítico**

Entrevistado

Grupo de investigación

**El escenario como instrumento
(unidades de síntesis)**

Carolina Pavlovsky

3º

- Utilizar las diferentes alturas del escenario en el caldeamiento nos lleva a explorar diferentes aspectos personales. “Dentro del caldeamiento, un poco para jugar, porque me parece que cuando uno da por ejemplo diferentes niveles, es como que explorar el nivel del piso te obliga a usar como más pasividad, es como incluso que todo parece más arriba, incluso uno toma contacto de otra forma con el cuerpo ¿no?. En un nivel medio uno tiene que estar en cuclillas, una posición que uno no está acostumbrado, por ahí los usa para limpiar el coso pero después te duele la espalda, o no. En cuclillas es algo más animal a veces, y hay que acostumbrarse ¿no?,

o rodar, o ver qué entiende la gente por espacio más intermedio. Y el alto, bueno, uno más, está acostumbrado ¿no?. Y también las velocidades a veces ¿no?, caminamos más rápido, más lento, si caminamos a velocidad diez, a ver cómo sería con velocidad cinco, con velocidad uno...”

- “Otra forma de uso, pero ya no un caldeamiento, es un juego dramático (refiriéndose al escenario),” donde a cada zona del mismo se le da un significado determinado.

Entrevistado	Grupo de investigación	Utilización de los otros instrumentos en el espacio del escenario
Bernardo Kononovich	3º	<ul style="list-style-type: none"> • “Vuelvo a decirte, el psicodrama moreniano, Moreno, para Moreno estaba todo muy reglado, era como muy estricto, el director era el director, el director el que da la última palabra, el que indica... y tenía sus ayudantes que no podían pasar del lugar de ayudantes, y todo se desarrollaba de acuerdo a un ritmo y a unos tiempos que ya estaban marcados con anterioridad, era como muy ritualizado el psicodrama moreniano. En cambio en el psicodrama analítico se echaba mano del recurso dramático para entender un poco más lo que sucedía, entonces ahí no había necesidad de director, de yo auxiliares”.

Entrevistado	Grupo de investigación	Objetivo	Utilización de diferentes espacios y movimientos dentro del escenario para explorar funciones (unidades de síntesis)
Bernardo Kononovich	3º	Explorar vincularidad	<ul style="list-style-type: none"> • En un juego de movimiento realizado institucionalmente con psicóticos utilizar las zonas del escenario facilitó que los pacientes pudieran hablar del tema que los preocupaba. • “Siempre se explora la comunicación”. • “Algo que observamos siempre es que si el coordinador se coloca en un ángulo y la gente está haciendo improvisaciones con máscaras, en general se van alejando del lugar donde está el coordinador. Si el coordinador cambia de lugar, el grupo va cambiando, como que se va

separando del coordinador (...) Hay un término, que yo utilizo mucho, que viene del teatro, que es el distanciamiento, que esto viene de Bertolt Brecht (...) toma el distanciamiento porque él dice, interesante como toma la distancia, un concepto espacial, pero también un concepto simbólico, que dice “frente a la identificación del actor y del espectador es importante producir una distancia”, y las distancias, reales y simbólicas, ocurrían con el cambio de espacio”.

- “Otro tema del cambio de la espacialidad, lo trabajamos conceptualmente desde la problemática de la estructura carnavalesca. La estructura carnavalesca la tomamos por un lado desde Bajtin, que era un filólogo ruso, y por otro lado de Julia Kristeva (...) que estudia a Bajtin (...) y analiza el tema del carnaval (...) El carnaval no es sólo los carnavales que conocemos como, no sé, de Brasil, del noroeste argentino y demás, sino como un modo de ser en la cultura en el cual se rompen algunas espacialidades ¿no?, como se rompe la espacialidad de quién está vivo y quien está muerto, quién está sobre el escenario, quien está sobre la platea, bueno, y otras espacialidades más”.

Carolina Pavlosvsky

3º

Explorar capacidad de imaginación

- Para explorar tres diferentes tiempos como por ejemplo la niñez, la adolescencia, la adultez se utilizan tres diferentes espacios.
- “La forma en que la persona se, se va moviendo en el espacio, me da información de la capacidad de la persona en ese momento de imaginar”.

Explorar memoria

- En determinado momento de la dramatización el director le pide al protagonista que congele dado que está contando otra escena. Entonces se vacía el escenario para dar lugar a la nueva escena pudiendo, si lo desea el protagonista, utilizar los mismos yo auxiliares.

Mario Buchbinder

3º

Explorar lo simbólico

- Por momentos trabajamos con las diferencias de altura porque se trabaja con escaleras. La idea de que hay una relación entre el cielo y la tierra se utiliza mucho (conceptualización tomada por un lado de Moreno, y por el otro lado de Heidegger, cuando él habla del cielo y de la tierra), pero no se ha observado que lo espiritual

pueda ser tomado arrastrándose por el piso o en mayor altura, o lo material también en diversas alturas. “Pero las alturas son significativas dentro del escenario”.

Anexo 13. Funciones del escenario

Datos relevantes en el estudio de la dinámica espacial del escenario de psicodrama en las líneas internas de desarrollo.

(Relevancia en el estudio de la dinámica espacial del escenario de psicodrama)

1º Línea interna de desarrollo Psicodrama moreniano

Funciones del escenario (unidades de síntesis)

Entrevistado	Grupo de investigación	Función	
José Echániz	1º	Exploración del espacio y del tiempo	<ul style="list-style-type: none">Las escenas permiten indagar de que manera el espacio y el tiempo se fueron instalando psicológicamente hablando.
Rojas Bermúdez	1º		<ul style="list-style-type: none">“Cualquier material es susceptible de ser no sólo explorado, sino elaborado en el escenario por medio de las técnicas sicodramáticas”. La exploración psicológica es siempre referente a “contenidos mentales del protagonista”, por lo tanto es posible explorar el presente, pasado y futuro desde la visión del mismo.
Dalmiro Bustos	2º		<ul style="list-style-type: none">No se puede indagar el tiempo en el espacio del escenario ya que el tiempo responde a un “proceso vital biológico”.
Mónica Zuretti	2º		<p>“En Psicodrama nosotros vamos a buscar escenas pasadas para corregir la escena presente. Yo muchas veces suelo dejar en el espacio psicodramático el espacio de la escena pasada, y desplazo la escena sin levantarla y sin borrarla (...) Yo no, yo suelo dejar el espacio de la escena pasada sin cambiarlo y, al llegar a la modificación... o de la escena presente sin cambiarla, no sé, depende de cómo sea el transcurrir del psicodrama, se va a la búsqueda de la catarsis de integración, y cuando se encuentra, en otro espacio dentro del mismo escenario, podemos volver a la primera escena muy fácilmente, a la escena que debemos corregir (...) Me resulta que de esta manera hago rápidamente evidente el</p>

cambio que ha ocurrido, no necesito hacer todo el movimiento que de otra manera descaldea lo logrado, creo”.

Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Es posible explorar el tiempo. Un recurso es preguntarle al protagonista por ejemplo que estás haciendo en octubre de tal año. Una analogía para explorar el espacio y el tiempo son las <i>cajas chinas</i>, una dentro de otra, una escena contiene a otra y a partir de la pregunta ¿cuándo antes? Se evoca una escena pasada para ser explorada, escena que es colocada en otro espacio del escenario.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Me parece muy útil el uso del tiempo en la terapia.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Yo trabajo mucho el tiempo en el escenario, trabajo mucho la línea de la vida, entonces trabajo mucho los tiempos presentes, los tiempos pasados, los tiempos futuros”.
Liliana Pomodoro	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “...Sólo los exploro cuando me parece que es importante para el protagonista ¿no?, y en general contextualizando mucho desde la consigna el tiempo, o sea “¿dónde estamos?” (...) yo trato de que el espacio, visualizar de a poco el espacio, lo retrotraiga internamente al tiempo internalizado, que la escena sea de verdad una escena de los seis años, y no un relato de los seis años”.
Paula Martinoia	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “... A mí me encanta cuando se juegan distintos tiempos en el escenario, siempre se juega otro tiempo, siempre, porque cuando aparece un conflicto, es algo que vivió esa persona ¿no?, entonces ya se está haciendo una referencia a un tiempo pasado, pero que en realidad se trata de resolver a un tiempo futuro, porque lo que quiere esa persona es buscar otra mirada para poder tener una respuesta diferente ante esa situación cuando se le presente en el futuro”.
Rojas Bermúdez	1°	Exploración de la espontaneidad y creatividad	<ul style="list-style-type: none"> • “El sicodrama propone un campo (<i>escenario</i>) y un contexto (<i>como si</i>) que permiten y favorecen la creatividad, donde el individuo puede poner fuera y dar forma a sus contenidos internos”.
José Echániz	1°		<ul style="list-style-type: none"> • “La espontaneidad se explora cuando hay una especie de acuerdo afectivo entre el paciente y el psicodramatista y se lo va estimulando a que se vaya expresando cada vez más”.

Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none"> • “Uno es espontáneo cuando uno no se atiene a un esquema pre-concebido”. • La espontaneidad “se convoca justamente a partir de sacar el foco, follow de emotions” y se reinscribe un guión.
Mónica Zuretti	2°	<ul style="list-style-type: none"> • “Espontaneidad es la definición que de J. L. Moreno (...) es la respuesta correcta frente a una situación nueva, o la respuesta nueva, también correcta, frente a una situación conocida o repetida”. • “En realidad estás constantemente trabajando sobre esa dupla ¿no?, espontaneidad-creatividad. Cuando vos empezás en una situación en la que hay una situación de conflicto, esa situación es inamovible, esta frenada la creatividad y la espontaneidad y no permite que esa escena de conflicto se transforme en una escena de crecimiento. Todo el trabajo que hacés a través del caldeamiento, del cambio de rol, o de las distintas técnicas del Psicodrama, es lograr el momento en donde la espontaneidad, la respuesta inmediata en ese momento, o la respuesta espontánea, permita hacer un cambio en esa situación que está frenada, con lo cual se desata la creatividad”.
Nélida Sakalik	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “La espontaneidad es hacer de una manera diferente cosas que uno ya sabe pero que de golpe por espontaneidad las puede hacer de otra manera. Yo lo uno mucho con la creatividad en el sentido de que dejarse como explorar por cosas nuevas...” • El escenario como espacio físico favorece la espontaneidad.
Claudio Rud	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “Espontaneidad es la capacidad de darse a conocer en cada momento”. • “El escenario es un espacio que amplifica la posibilidad de darse a conocer (...) porque darse significa hacer evidente, ser visible, y conocer no sólo implica el aspecto gnoseológico racional, conocer es abando-narse a la aventura ...”
Liliana Pomodoro	3°	<ul style="list-style-type: none"> • La espontaneidad la podemos definir “como resiliencia, con la misma definición de resiliencia que Moreno se adelantó mucho tiempo, no hay otra...”.

- “Para mí no está en juego la espontaneidad hasta que quien trabaja en el escenario, o quien está dramatizando, no está donde dice estar y entonces el escenario es un escenario y no la casita de mi abuela, no hay espontaneidad”.

Paula Martrinoia

3°

- La espontaneidad “la definiría como coherencia. Tiene que ver con poder dar una respuesta que sea coherente a lo que uno siente y lo que uno piensa”.
- Uno logra ser espontáneo cuando es auténtico “y el escenario para mí apunta a desarrollar eso, que la persona se pueda sentir cómoda y pueda fluir en el vínculo y probar distintas formas de vincularidad hasta que logra ser auténtico consigo mismo, con lo que piensa y con lo que siente”.

Rojas Bermúdez

1°

Exploración de la organización mental

“Las imágenes sicodramáticas exploran la organización mental que el protagonista está dando – frecuentemente de manera no consciente – al material presentado. Con ellas eludimos la palabra e introducimos la relación espacial en su configuración (...) La construcción de una imagen favorece la comunicación cerebral interhemisférica: primero al construir la imagen en el escenario (imagen – hemisferio derecho → acción – hemisferio izquierdo) y luego al explicarla, darle un nombre, realizar los soliloquios desde los distintos elementos, etc. (imagen – hemisferio derecho → palabras – hemisferio izquierdo)”.

Función de espacializar

- “Imagen y dramatización son maneras de espacializar y concretizar en el afuera (...) La imagen sicodramática es una forma visual estática, creada por el protagonista en el escenario”. La imagen sicodramática expresa “en su configuración” la visión de un individuo, el sentido y significado que ciertos hechos y experiencias tienen para él, los elementos que enfatiza y omite y la mutua relación entre estos elementos que componen la imagen (estructura). Uno de los principales objetivos de la construcción de imágenes es, precisamente, la observación por parte del protagonista (autor) y del director (y del grupo si es el caso) de la organización dada por él a esta estructura, las conexiones entre diferentes elementos y la exploración de sus significados.

Exploración de contenidos mentales

“...Cualquier material es susceptible de ser no sólo explorado, sino elaborado en el escenario por medio de las técnicas sicodramáticas. Desde mi

punto de vista, qué se explora es una selección del director sobre el material expresado en ese momento (verbal y/o corporalmente) por el protagonista. Por otra parte, la exploración psicológica es siempre referente a contenidos mentales del protagonista y, por tanto, lo que se plantea es su visión o idea sobre sus síntomas, vínculos, fantasías, su visión sobre su presente, pasado, o futuro”.

Comprensión y elaboración de contenidos mentales

- “Con la materialización de la imagen mental en el escenario se consigue, por una parte, la objetivación de una experiencia subjetiva y su referencia facilitando su comprensión y elaboración”.

Exploración de la memoria

- “Es frecuente que, en medio de una dramatización o de una imagen, o a veces incluso por el simple acto de pasar al escenario, aparezcan recuerdos que hasta entonces no se habían presentado. También gestos, posturas, movimientos realizados por el protagonista, traen elementos de una “memoria corporal” de lo vivido”.

José Echániz	1°	<ul style="list-style-type: none"> • Se puede explorar la memoria en general en el escenario de psicodrama.
Dalmiro Bustos	2°	<ul style="list-style-type: none"> • En el escenario se trata de explorar la memoria en el sentido de recrear en psicodrama un hecho “no pretendiendo retratarlo sino ver la transformación con algún hecho que pasó”.
Mónica Zuretti	2°	<ul style="list-style-type: none"> • Cuando se trabaja en un espacio utilizado como escenario, ya sea un escenario arquitectónicamente o en el consultorio, las escenas similares tienden a darse en los mismos espacios. Cuando se trabaja con grupos diferentes lo que tiende a repetirse en el mismo espacio son las emociones similares de las escenas.
Nélida Sakalik	3°	<ul style="list-style-type: none"> • El escenario favorece la exploración de la memoria.
Claudio Rud	3°	<ul style="list-style-type: none"> • “... El escenario no sólo es una zona de catarsis digamos, el escenario tiene un carácter en un punto sagrado, en un punto donde un sujeto encuentra aspectos de sí mismo que no fueron manifiestos para él hasta ese momento, es una zona de descubrimiento”.

Paula Martinoia	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Si, generalmente cuando el protagonista quiere explorar la memoria, es porque trae una sensación, o un recuerdo mínimo y no sabe a qué se refiere, bueno, se va a esa escena, y se la arma”. • Muchas escenas sociodramáticas se dan luego con similitud en la realidad porque expresan una memoria colectiva.
José Echániz	1°	Exploración de la comunicación	<ul style="list-style-type: none"> • “La primera función es la posibilidad comunicativa de expresarse, de expresar los sentimientos”.
Dalmiro Bustos	2°		<ul style="list-style-type: none"> • Partiendo de la idea de que la objetividad no existe y de que lo que emerge en el escenario es siempre una recreación, la comunicación se explora en un sociodrama tomando la transformación continua que significa este fluir en donde la subjetividad va apareciendo a pleno y si es un psicodrama se lo hace tomando en cuenta que es alguien que intenta acercarse a lo dicho transformándolo.
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> • La comunicación es una función psicológica factible de ser explorada en el escenario.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • La comunicación puede ser explorada en el escenario.
Claudio Rud	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Seguramente” se pueda explorar la comunicación en el escenario.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Es “<i>obvio</i>” que se puede explorar la comunicación en el escenario.
Liliana Pomodoro	3°		<ul style="list-style-type: none"> • En el espacio del escenario se puede explorar la comunicación.
José Echániz	1°	Exploración de la vincularidad	<ul style="list-style-type: none"> • En el escenario “a veces hay un elemento de atracción o de rechazo por ejemplo que indica el vínculo inicial de una persona con alguien fundamental”.
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> • En relación con la vincularidad “el escenario te da la posibilidad de recuperación de las emociones que de alguna manera han quedado como pegadas a aquello que se perdió, es como si te reintegra aspectos, tuyos, que se perdieron en una situación de duelo, porque es poder diferenciar lo que se perdió o quién se alejó o quién se perdió, de las emociones que vos depositaste en ese otro ser”.
Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • El vínculo se va explorando en el escenario a partir

de ir “colocando los contenidos” que hacen a la situación vincular.

Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Es importante explorar la vincularidad grupal, ver cómo se relacionan los miembros de un grupo, si lo hacen bien, mal, fuera del grupo.
Caludio Rud	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Seguramente” es posible indagar la vincularidad.
Liliana Pomodoro	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Es posible indagar el vínculo en el escenario.
Paula Martinoia	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Poder explorar en el escenario tanto los roles grupales como los intrapsíquicos del protagonista nos permite explorar tanto la vincularidad grupal como la vincularidad entre los miembros que hacen a la historia del protagonista.
José Echániz	1°	Exploración de las emociones	<ul style="list-style-type: none"> • El escenario está siempre “y el protagonista tiene espacios, que son algo así como espacios propios porque participan mucho el sentimiento, la imaginación”.
Dalmiro Bustos	2°		<ul style="list-style-type: none"> • Para explorar las emociones en el escenario de psicodrama a diferencia del enfoque psicoanalítico donde expresar las emociones es considerado prácticamente un “acting out”, psicodramáticamente se dejan fluir las emociones, Moreno decía: “follow de emotions”.
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> • En el escenario de psicodrama se expresan “las diferentes emociones”.
Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • Las emociones se exploran mayormente en el escenario “a través del proceso de caldeamiento y la dramatización (...) pero también aparecen espontáneamente en una relación verbal, en una relación no psicodramática”.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Las emociones son como la niña bonita del psicodrama. Uno puede sentir en vivo y en directo (en el escenario) esas emociones que en otras terapias está como más acotado”.
Claudio Rud	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Seguramente” es posible indagar las emociones.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • No todos los miembros de un grupo pueden subir al escenario ya que da miedo entrar a un escenario concreto, demarcado, en altura, rectangular, que tendrá más o menos veinte centímetros de altura donde uno queda expuesto frente al resto del grupo.

Liliana Pomodoro	3°		<ul style="list-style-type: none"> • En el escenario se pueden explorar las emociones.
Nélida Sakalik	3°	De espacio transicional	<p>El escenario es un espacio transicional “donde la gente, a la manera del bebé que agarra la frazadita, siente que es un lugar seguro donde despacharse...”</p>
José Echániz	1°	Proyectiva	<ul style="list-style-type: none"> • Con relación a la función proyectiva, el escenario tiene una función proyectiva, el grupo tiene un energía tal que hace que fluya en el protagonista lo que pareciera imposible y es fundamental el aporte del yo auxiliar.
Dalmiro Bustos	2°		<ul style="list-style-type: none"> • El espacio del escenario es “proyectivo en el sentido más simple, ponerlo afuera”. Las posiciones en el escenario tienen una connotación así como la tienen las características de los dibujos.
Mónica Zuretti	2°		<ul style="list-style-type: none"> • Los giros en el espacio del escenario expresan cosas del grupo. Por ejemplo giran en un sentido cuando están abriendo una sesión expresando un momento de apertura, de búsqueda y giran en el otro sentido cuando una emoción profunda está por surgir expresando un momento de reflexión, de profundización.
Carlos Calvente	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “Cada uno genera un escenario”. El escenario es proyectivo pero también es interpretativo.
Nélida Sakalik	3°		<ul style="list-style-type: none"> • El escenario tiene las características proyectivas del dibujo.
Elena Bogliano	3°		<ul style="list-style-type: none"> • El escenario es proyectivo.
Liliana Pomodoro	3°		<ul style="list-style-type: none"> • “La escena contextuada en el escenario” cumple una función proyectiva. Por ejemplo una escena en la línea límite entre el grupo y el escenario devela algo diferente.
Paula Martinoia	3°		<ul style="list-style-type: none"> • El escenario posibilita lo proyectivo.
		De clarificar	<ul style="list-style-type: none"> • “Para mí el escenario es fundamental para clarificar, para poder pensar y reflexionar ¿no?, cuando pasan situaciones sociales tan fuertes que la gente queda como shockeada, que no entiende o confundida, porque a veces hay mensajes dentro de lo social que son contradictorios y aturden a las personas en su pensamiento, creo que el escenario ayuda a clarificar y a poder por lo menos que cada persona pueda decir “a ver, yo pienso esto, me siento cómoda acá, acá no...”, qué es lo que quiero, poder pararse y decir “bueno, qué es lo que

quiero para mi vida...”

Rojas Bermúdez	1º	Terapéutica	<ul style="list-style-type: none">• “Cualquier material es susceptible de ser no sólo explorado, sino elaborado en el escenario por medio de las técnicas sicodramáticas”.
José Echániz	1º		<ul style="list-style-type: none">• El escenario facilita la función terapéutica porque permite crear una “realidad imaginaria”.
Dalmiro Bustos	2º		<ul style="list-style-type: none">• El escenario es un elemento “condicionante” para la función terapéutica pero “no determinante” ya que necesita de los otros elementos para poder serlo.
Mónica Zuretti	2º		<ul style="list-style-type: none">• “Creo que la función terapéutica la tiene la acción de los cinco elementos juntos, de los cinco instrumentos juntos ¿sí?, si yo separo el escenario de los otros instrumentos no tiene función, es decir, tiene una función teatral, pero no tiene función, necesito los cinco instrumentos trabajando para que la función terapéutica se cumpla”.
Carlos Calvente	3º		<ul style="list-style-type: none">• El escenario es donde se van a construir las bases para la acción terapéutica.
Nélida Sakalik	3º		<ul style="list-style-type: none">• El escenario es importante para lo terapéutico, pero fundamentalmente lo es porque posibilita la dramatización, da lugar a la acción que moviliza las emociones de los miembros del grupo tanto dentro como fuera del escenario.
Elena Bogliano	3º		<ul style="list-style-type: none">• El escenario tiene una función terapéutica.
Paula Martinoia	3º		<ul style="list-style-type: none">• El psicodrama es una terapia más efectiva y mucho más acelerada en tiempo que cualquier otra terapia. El escenario es una herramienta fundamental en este proceso clínico.
		Terapéutica social	<ul style="list-style-type: none">• Traer al espacio del escenario situaciones sociales para trabajarlas sociodramáticamente implica una terapéutica social, ya que no solo hay un cambio concreto en la mirada de los participantes sino que hay un cambio energético que posibilita que esos cambios se los vea reflejados en la realidad.
		Anticipatoria	<ul style="list-style-type: none">• El escenario posibilita representar algo que se viene socialmente gestando.

2º Línea interna de desarrollo
Psicodrama junguiano

Entrevistado	Grupo de investigación	Función	
Martínez Bouquet	1º	Indagación de acción psicodramática	<ul style="list-style-type: none"> • “Básicamente los movimientos en el espacio son pauci-dimensionales, pero esto produce o se acompaña más que produce, de una correlación con lo meso-dimensional”. El distanciamiento en el escenario expresa una emoción pero no se puede generalizar
Martínez Bouquet	1º	Exploración del espacio y del tiempo	<ul style="list-style-type: none"> • Cuando se observa espacialmente el tema del tiempo se trabaja con la Técnica de Groff de respiración holotrópica que conduce a vidas pasadas. “No es psicodrama, pero con respecto al tiempo eso me parece sumamente importante (...)Lo que a veces ocurre en esas regresiones a vidas pasadas, es que la persona dramatiza o ubica una situación en un espacio, en un espacio del pasado y yo le puedo pedir que reproduzca lo que acaba de revivir, recordar o fantasear como una vida pasada”.
Roberto Losso	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “El tiempo es un tiempo virtual también, porque uno puede hacer una escena y después hacer otra veinte años después. Está también en el mundo de lo imaginario”.
Martínez Bouquet	1º	Exploración de la espontaneidad y creatividad	<ul style="list-style-type: none"> • La espontaneidad “es una cierta libertad que está muy cerca del origen de las acciones personales”. • En el escenario a través de las sucesivas escenas se pueden explorar las distintas etapas del proceso creador siendo la espontaneidad una etapa del mismo.
Roberto Losso	3º		<ul style="list-style-type: none"> • No se es espontáneo dramáticamente ante la consigna de ser espontáneo del director. “Surge precisamente si uno hace un buen trabajo psicoterapéutico. A medida que la gente se va enterando de lo que le pasa, dándose cuenta de lo que le pasa, teniendo más contacto con sus situaciones inconscientes, bueno, puede ser un poquito más espontáneo, es un proceso”.
Carlos Menegazzo	4º		<ul style="list-style-type: none"> • Existe la similitud entre las dos cosmovisiones, la

junguiana y la moreniana. “Espontaneidad es libertad. Cuando aparece la espontaneidad, así como cuando aparece la alegría, se está dando la libertad”.

- En la última escena el protagonista propone al grupo, como líder, un juego, ahí juega su espontaneidad y de alguna manera el grupo lo acompaña.

Exploración de la memoria

- Muchas veces “la dramatización puede ayudar a recordar cosas y escenas de la vida de las personas que no se recordaban. (...) Todo registro que siempre está en escena es una memoria, es un registro de la memoria”.

Martínez Bouquet

1º

Exploración de la comunicación

- “El escenario puede ayudar mucho a la comunicación”.

Exploración de la vincularidad

- En función a la vincularidad “en el escenario físico estas personas están vinculándose en el espacio meso-dimensional” y que estén más cerca o más lejos dice algo acerca de la misma.

Roberto Losso

3º

- En el escenario se pueden explorar vínculos ya que todo movimiento hace cambio en los vínculos.

Carlos Menegazzo

4º

- En el escenario se puede explorar “el modo de ser el modo de vincularse”.

Martínez Bouquet

1º

Exploración de las emociones

- “Es muy importante reconocer que el espacio dramático es un prestar atención a la zona en que lo pauci y lo meso se correlacionan para de esta manera poder traducir y reconocer a través de una dramatización los sentimientos que hay allí, o poder expresar mediante una dramatización algo que se experimenta emocionalmente”.

Roberto Losso

3º

- El psicodrama “permite más la expresión de los afectos (...) ayuda a disminuir la defensa intelectual y favorece la aparición de los afectos. Entonces, a veces, uno allí puede ver a través de las actitudes, de los movimientos, de los gestos, de las distancias, cómo aparecen estos afectos y depende de cada caso qué significa ¿no? No se puede hacer una generalización”.

Martínez Bouquet

1º

Proyectiva

- El espacio del escenario cumple una función proyectiva. Que el protagonista genere un movimiento u otro en el espacio del escenario no

nos permite generalizar, no podemos determinar que ese movimiento implique específicamente tal o cual cosa.

Roberto Losso	3º		<ul style="list-style-type: none"> • El escenario cumple una función proyectiva “porque el escenario, imaginario, es interpretado de un modo particular por el paciente. Por ejemplo el paciente psicótico puede interpretar ese escenario como un lugar peligroso, como un lugar amenazante”.
Carlos Menegazzo	4º		<ul style="list-style-type: none"> • “El escenario es proyectivo, un ejemplo notable es el psicodrama de sueños”.
Martínez Bouquet	1º	Terapéutica	<ul style="list-style-type: none"> • Trabajando en el escenario se está interviniendo en el espacio meso-dimensional y si uno trabaja torpemente puede acrecentar una patología.
Roberto Losso	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “El escenario es un facilitador de la función terapéutica, en sí mismo no tiene una función terapéutica”.

**3º Línea interna de desarrollo
Psicodrama psicoanalítico**

Entrevistado	Grupo de investigación	Función	
Claudio Ojeda	3º	Construir una narrativa	<ul style="list-style-type: none"> • A partir de un código compartido, el psicodrama, “me parece que eso hace a la posibilidad de construcción del escenario, que es una narrativa convergente entre ambos”.
		Exploración del espacio y del tiempo	<ul style="list-style-type: none"> • “Todo lo que ocurre en el escenario, ocurre ahora (...) el tiempo del presente, es un <i>como sí</i> ahora. El tiempo es posible explorarlo pero como una metáfora del presente...”
Mario Buchbinder	3º		<ul style="list-style-type: none"> • Las escenas tienen su tiempo. Se diferencian en “diacrónicas (son las que se conocen originalmente en Psicodrama, alguien trae una escena, se abre una escena, se desarrolla la escena, entonces va variando en el transcurso del tiempo...) y escenas simultáneas (Las escenas simultáneas, como su nombre lo dice, son escenas que ocurren al mismo tiempo, alguien está disfrazado, con una máscara, está otro, ocurre con tres personas, con cinco, con diez, con doscientas

y con quinientas.) (...) Mirá, algo que yo enuncio diría en los últimos años, es que hay una espacialidad del teatro y del Psicodrama y una espacialidad de lo carnavalesco. La espacialidad del teatro y del Psicodrama tienen una estructura, muy particular, y tienen una temporalidad muy particular y de alta definición”.

Carolina pavlovsky	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “El tiempo (en el espacio del escenario) es diferentes al cronológico”.
Raúl Cela	3º		<ul style="list-style-type: none"> • No hay un solo tiempo. Si se le pide al paciente que se coloque una nariz de payaso y que salga a caminar, “genera otro tiempo psicológico, otro tiempo de teatralidad en la relación con tu propio cuerpo”.
Carolina Pavlovsky	3º	Exploración de la espontaneidad y creatividad	<ul style="list-style-type: none"> • “La espontaneidad, exactamente como la definió Moreno...”
Bernardo Kononovich	3º		<ul style="list-style-type: none"> • Desde el punto de vista psicoanalítico el concepto que se parece es el de asociación libre. • “La espontaneidad obviamente es un recurso del psicodrama, no del psicoanálisis (...) es un estado que permite hacer que el paciente, el protagonista, esté libre de ataduras, libre de... para poder jugar... jugar el rol, para poder jugar los roles”.
Mario Buchbinder	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “...Es un concepto para mí muy complejo. Especialmente lo que tomo de la espontaneidad, es la relación espontaneidad y la construcción de metáfora escénica. Como que es muy importante la espontaneidad y que surja... pero es importante que tenga alguna estructura en relación al escenario y en relación a la estructura dramática referido a la acción del Psicodrama, del teatro, de la creación en general, porque, desarrollar la espontaneidad en forma pura, puede acarrear entrar en estereotipos. Entonces ¿cómo potenciar esa espontaneidad?, a nivel del psicodrama, en la creación de metáforas poéticas”. Trabajando con movimientos corporales, frenando el movimiento que se está dando espontáneamente, “cortando la espontaneidad permite que después se relance (el movimiento) de una u otra manera”.
Raúl Cela	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “La espontaneidad es cuando se logra salir de la repetición, de la propia seguridad en la identidad”.

- Los pacientes procuran la espontaneidad a través de distintas artes. Para que aparezca esta instancia creativa, esta espontaneidad, el cuerpo tiene que pasar a ser otro cuerpo. Siempre tiene que mediar una preparación para la acción, esa preparación que hace que se genere un corrimiento del proceso de repetición.

Bernardo
Kononovich

3º

Exploración de la memoria

- En el psicoanálisis una palabra puede producir la rememoración de algo reprimido sin que se haya generado ningún desplazamiento como sería en el caso del escenario moreniano donde se puede hacer una exploración determinada, muy concreta, a partir de poder moverse. Sin embargo la sensación es de que se puede buscar más cuando se está en movimiento, de ahí la corriente de psicodrama psicoanalítico.

Carolina Pavlovsky

3º

- Exploramos en los distintos espacios del escenario “hechos de la infancia, cosas que nos han contado por ahí, relatos donde no estuvimos que nos contaron nuestros padres o nuestros abuelos...”

Claudio Ojeda

3º

- En el escenario el protagonista “explora la memoria en el accionar de su cuerpo (...) La posición corporal, el involucramiento emocional con la escena, su discurso, todo eso está cargado de memoria (...) Si estamos trabajando grupalmente, los yo auxiliares y también el director, o sea todos los que están implicados en la escena están expresando algo de su historia, especialmente el protagonista”.

Mario Buchbinder

3º

Exploración de la comunicación

- “Siempre” se investiga el tema de la comunicación en el escenario.

Carolina Pavlovsky

3º

- Se puede explorar “muchísimo” la comunicación en el escenario.

Mario Buchbinder

3º

Exploración de la vincularidad

- Es posible explorar en el espacio del escenario la vincularidad a través de los movimientos del grupo y de los yo auxiliares.

Bernardo
Kononovich

3º

- El escenario es un medio para explorar, e incluye el movimiento y el contacto. Esta concepción clínica surge del teatro y se trabaja como si fuera con actores, se incluye el cuerpo y al terapeuta se lo llama director. En el psicoanálisis a diferencia del psicodrama no se incluye el contacto. Sin embargo, la vincularidad no se explora únicamente en el escenario.

Raúl Cela	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “La vincularidad se puede explorar con los métodos psicodramáticos tradicionales”.
Bernardo Kononovich	3º	Exploración de las emociones	<ul style="list-style-type: none"> • Las emociones se exploran en el escenario pero esta exploración no sólo lo posibilita el escenario (se da en la exploración psicoanalítica).
Mario Buchbinder	3º	Proyectiva	<ul style="list-style-type: none"> • Más que pensar el espacio del escenario como proyectivo debiéramos pensarlo como el lugar de la creación. Si bien desde el punto de vista proyectivo el protagonista proyecta un drama interno, lo hace creativamente para la acción.
Bernardo Kononovich	3º		<ul style="list-style-type: none"> • El escenario es proyectivo en la medida que el terapeuta lo considere como tal y genere una mirada al respecto.
Carolina Pavlovsky	3º		<ul style="list-style-type: none"> • El espacio del escenario es proyectivo como los dibujos. Sería importante que los directores se entrenasen pudiendo ver el espacio de esa manera.
Claudio Ojeda	3º		<ul style="list-style-type: none"> • “Dentro del espacio psicodramático o escenario, se encuentran todas las funciones psicológicas del protagonista y también tiene una capacidad proyectiva e introyectiva para el público”.
Carolina Pavlovsky	3º	Exploración de la imaginación	<ul style="list-style-type: none"> • Los movimientos del protagonista dentro del espacio del escenario dan información acerca de su capacidad de imaginación.
Mario Buchbinder	3º	Terapéutica	<ul style="list-style-type: none"> • “Me parece que la cura tiene que ver con la espacialización, y con el cambio de espacio, con el salir de esos lugares estereotipados...”
Bernardo Kononovich	3º		<ul style="list-style-type: none"> • En relación con la función terapéutica de escenario dice: “Ya te digo, para mí y para mi práctica del psicodrama, el escenario nunca tuvo una importancia relevante, demasiado relevante. Finalmente, cualquier lugarcito, como para decirlo así, por ahí...pero aclara: no podría hacer psicodrama sin escenario (...) Me ayudó, me ayudó y hasta hoy día me ayuda. Yo lo utilizo el psicodrama, no tanto con mis pacientes, porque ahora yo no trabajo con grupos, pero en muchas consultas institucionales trabajamos eso con psicodrama y es muy útil”. Sin embargo, no es posible hacer psicodrama sin el escenario.

**Carolina
Pavlovsky**

3º

- Lo que conecta el escenario con la posibilidad terapéutica es el juego, jugar nuestro relato interno aunque doloroso, con soliloquios, con cambios de roles, nos cura. Habitar de un modo diferente el espacio del escenario amplía el espacio interno con el tiempo.

Mario Buchbinder

- “Y, a mí por momentos me parece que la cura tiene que ver con la espacialización, y con el cambio de espacio, con el salir de esos lugares estereotipados, por ejemplo en una familia, están siempre sentados en un lugar, por ejemplo en una sesión, en la casa, en donde sea, cambiar el espacio, el lugar dentro del espacio, me parece que tiene mucho que ver con el tema de la cura”.
-