

Un parque, un soñador, un grupo de niños: Psicodrama Infantil

A park, a dreamer, a group of children: Psychodrama for children


Teodoro Herranz y Lorena Silva
Escuela de Psicoterapia y Psicodrama de Madrid, España


Resumen: Este artículo tiene dos objetivos: el primero es dar a conocer la psicoterapia con niños desde el psicodrama. El segundo, situar en la vida de su creador Jacobo Leví Moreno los sucesos que contribuyeron a crear lo que él mismo denominó la tercera revolución psiquiátrica, la psicoterapia de grupo. Para cubrir estos dos objetivos, hemos pensado su vida, sus sentimientos, sus ideas, y el contexto cultural de su época. Lo hemos hecho siguiendo la idea que guía el hacer psicodramático, la creatividad acompañada del rigor con los hechos. Por último, mostramos la aplicación del psicodrama en la clínica infantil de la mano de algunos ejemplos de intervención.

Palabras clave: historia del psicodrama, psicodrama infantil, teoría de los clúster, psicodrama bipersonal

Abstract: This article has two objectives: the first one is to raise the awareness of psychotherapy with children using psychodrama. The second is to situate in the life of its creator Jacobo Leví Moreno the events that contributed to creating what he called the third psychiatric revolution: group psychotherapy. To cover these two objectives, we have thought about his life, feelings, ideas, and the cultural context of his time. We have done this by following the idea that guides psychodramatic work: “creativity” accompanied by rigour in terms of facts. Finally, we show the application of psychodrama in the children’s clinic by means of some examples of intervention.

Keywords: history of psychodrama, child psychodrama, cluster theory, bipersonal psychodrama

Teodoro Herranz  [0000-0002-0150-1005](https://orcid.org/0000-0002-0150-1005) es Psicólogo Clínico, Supervisor Docente en Psicodrama, Terapia de Familia y Psicoterapeuta Psicoanalítico. Preside, enseña y hace psicoterapia en la Asociación para el Estudio de la Psicoterapia y el Psicodrama.

Lorena Silva  [0009-0005-1306-0453](https://orcid.org/0009-0005-1306-0453) es psicoterapeuta y trabaja en la Asociación para el Estudio de la Psicoterapia y el Psicodrama y en el CES Don Bosco (Madrid).

Para citar este artículo: Herranz, T. y Silva, L. (2023). Un parque, un soñador, un grupo de niños: Psicodrama Infantil. *Clínica Contemporánea*, 14(2), Artículo e12. <https://doi.org/10.5093/cc2023a10>

La correspondencia de este artículo debe ser enviada a Teodoro Herranz al email: info@psicodrama.es



Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND.

Un apunte histórico

Un modo de estar en el mundo

El psicodrama tiene su origen en la propia infancia de Jacobo Leví Moreno y en sus primeras observaciones y actuaciones con niños. Pero, antes de “contar la historia” del psicodrama, necesitamos precisar un concepto muy querido por él.

Cuando, como clínicos, miramos a las personas que atendemos nos fijamos en su modo de hablar y tendemos a ubicarlos a partir de su estilo comunicacional en alguna tipología de personalidad que nos parece acorde con su modo de expresarse. Y decimos que tienden a ser prolijos o impresionistas o evocadores o descarrilados... Pues bien, el estilo en el que Moreno nos cuenta sus ideas, su teoría y sus logros se compadece bien con lo que podríamos denominar un estilo comunicacional **surplus**, tal y como podemos deducir de su biografía.

¿Qué es la Realidad Surplus?

Se puede decir que el psicodrama proporciona al paciente una nueva y más amplia dimensión de la realidad, una “realidad surplus”, una ganancia que, al menos en parte, justifica el sacrificio que hizo al trabajar a través de una producción psicodramática. (Moreno, 1966, p. 60)

En sentido estricto toda actuación psicodramática es “una realidad surplus”; representamos el mundo tal y como nosotros lo pensamos, y sentimos, lo vemos más allá de los ojos que se ciñen a la descripción de los hechos y reaccionamos, amamos y sufrimos en el escenario de esa nuestra realidad. Podríamos decir que nos situamos en el mundo de la subjetividad, pero en el Moreno Psiquiatra y Psicoterapeuta de Grupo habitaba un actor y un director dramático, así que nuestra subjetividad cuando abrimos el telón a nuestra historia, a nuestra biografía es “nuestra realidad surplus”.

Por eso, a partir de ahora, los datos de historia que vamos a introducir como paso previo para entender la psicoterapia psicodramática con niños, no están exentos de la realidad surplus del propio Moreno y/o la nuestra.

¿Cuándo nació y dónde Jacobo Leví Moreno?

Desde la verdad poética del psicodrama:

Nací una noche tormentosa en un barco que navegaba por el mar negro, desde el Bósforo a Constantza, en Rumania. Era la aurora del Sábado Santo y el nacimiento ocurrió justamente antes de la plegaria inicial. Mi nacimiento en un barco se debió a un honorable error; el hecho de que mi madre de solo dieciséis años tenía poca experiencia en las matemáticas del embarazo. Nací como ciudadano del mundo, como un marino desplazándome de mar en mar, de país en país, destinado a recalar un día en el puerto de Nueva York. (Marineau, 1995, p. 35)

Desde la versión realista de los datos, Moreno nació el 6 de mayo de 1889 en la ciudad de Bucarest en Rumania. De origen sefardita, su familia procedía de la península ibérica de la que salió en la época de la inquisición (Salles Goncalves et al., 1988).

¿Quién era este niño?

Según nos hace saber el propio Moreno tras enfermar de raquitismo a los 2 años, ya se lo dijeron. Nos dice que en su infancia su familia le hizo llegar un mensaje que debió contribuir a crear su matriz de identidad:

Una gitana mencionó dos profecías, una sobre cómo se podría curar, que se cumplió 4 meses después y otra que tardaría un poco más tiempo en cumplirse, llegará el día en que este niño será un gran hombre y gente de todo el mundo acudirá a verlo, será sabio y bueno. (Marineau, 1995, p. 42)

Un soñador, que empezó a jugar con niños

Moreno, entre los 21 y los 24 años, impregnado por el *Zeitgeist* de la época recogió la idea de escuela como lugar terapéutico que permitía la reconstrucción de experiencias concebida por John Dewey; la separación entre los actores y el público de la mano de Reinhart, y especialmente la revolución teatral de la mano de Stanislavski, convertir a los actores en buceadores de sus propios sentimientos para alcanzar los personajes, lo que el propio Stanislavski denominaba los “misteriosos sótanos del alma”. Y, desde otro espacio de búsqueda, Joseph Hersey Pratt descubre las posibilidades terapéuticas del grupo; no eran grupos de terapia, eran grupos de personas con tuberculosis en un hospital de Boston, que se beneficiaron del efecto terapéutico de compartir su sufrimiento y dejarse guiar por la información que les animaba a enfrentarse a su enfermedad.

En esa época, Moreno se iba al parque de Augarten, en Viena, cerca del palacio del Archiduque, pero, a diferencia de lo que cualquiera de nosotros haría en un parque, él, imbuido de un sueño, un sueño originario de la filosofía del encuentro empezó a contar cuentos a los niños.

Caminaba un día por el Augarten, un jardín cerca del palacio del Archiduque, cuando vi un grupo de niños holgazaneando. Me detuve y comencé a contarles un cuento. Para mi asombro, otros niños dejaron sus juegos y se me acercaron, y también las niñeras con sus cochecitos, madres y padres y policías a caballo. De allí en más, mi pasatiempo favorito fue sentarme bajo un árbol en los jardines de Viena y dejar que los niños viniesen a escuchar mis cuentos de hadas. La parte más importante de la historia es que yo estaba sentado debajo de un árbol como si fuera parte del cuento de hadas y los niños venían a mi como atraídos por una flauta mágica que los apartaba del ambiente gris para atraerlos a la tierra encantada. No era tanto lo que yo contaba, el cuento mismo, era el acto, la atmósfera de misterio, la paradoja, lo irreal transformado en realidad. Yo era el centro, a menudo dalia de debajo del árbol y trepaba a una rama, los niños formaban un círculo a mi alrededor, un segundo círculo detrás del primero, un tercero detrás del segundo, muchos círculos concéntricos, el cielo era el límite (Marineau, 1995).

Desde una ilusión inatrapable por los límites de la realidad, crea un teatro para niños. A veces, en el parque, se montaba la obra y, a veces, en un salón pequeño transformado en teatro. En la historia oral del psicodrama se dice que, en uno de esos juegos teatrales de improvisación, Moreno propuso a los niños elegir a sus padres; quien quería quedarse con los padres que tenían y quien prefería cambiarlos. Al parecer la mayoría de los niños eligieron a los padres que tenían, pero otros no. A estos últimos Moreno les pidió que el próximo día invitaran a sus padres a jugar con ellos. No sabemos con qué humor fueron los padres, pero parece ser que lo hicieron y Moreno les propuso continuar con el juego de elección de padres. Les dijo que sus hijos habían puesto en palabras que, en este momento, no les elegían como padres y les sugirió que preguntaran a sus hijos qué tendrían que hacer para ser elegidos. De este juego de improvisación, nos quedamos con una idea: el foco de intervención a la hora de abordar el sufrimiento no está dentro de las personas sino entre las personas. No eran niños con conflictos intrapsíquicos los que repudiaban a sus padres, eran niños con conflictos con sus progenitores.

Su idea de salud, de cura, distaba mucho de buscar dentro de un individuo. Moreno pensaba que era muy difícil influir las psiques de las personas. Más adelante nos diría que eran las relaciones las que influían y que era a través de las relaciones que la curación podía tener lugar. (Toeman, 2006, p. 4)

Como era de esperar, a pesar de la bondad de los vieneses de la época, nos dice Marineau (1995) en la biografía de Moreno que las autoridades académicas salieron en busca de ese hombre con tanta influencia sobre los niños y parece ser que Moreno entendió que era mejor apartarse del mundo de los niños, según él, por la inseguridad de los adultos. Intuimos que él se incluía en el grupo de los adultos inseguros y posiblemente en riesgo.

De esta etapa recogemos, con un propósito novedoso, al **contador de cuentos**, al fin y al cabo, todos necesitamos construir los cuentos que nos dan identidad, nuestra propia novela biográfica, **los círculos concéntricos** como analogía que nos permite situarnos en el espacio interpersonal, quien soy y quienes son

los demás para mí y, el teatro, el lugar transformador de la realidad, donde la fantasía hace posible que mis deseos se concreticen en personajes frente a los demás. Ese teatro improvisado, muchos años más tarde, se convertiría en el teatro del Beacon Hill Sanatorio. En 1936, esos círculos concéntricos de distintas alturas se convertirán en los pasos a subir para enfrentarse a la locura y restaurar el daño de cada una de las historias de vida que allí habitaban. Beacon era un pequeño sanatorio cuya vida se organizaba en torno a un teatro, que daba espacio a los delirios, alucinaciones, duelos y traumas de los residentes a quienes se les daba la oportunidad de volver a la realidad después de representar la locura (shock psicodramático). Moreno decía que la verdadera era la segunda vez, no el momento en que apareció el episodio psicótico, sino la representación teatral del episodio, que permitía restituir las partes de la identidad que se habían alejado del poeta dormido, un poeta a quién el sueño le había arrebatado su protagonismo.

El orgullo de un adolescente tardío o la osadía de un joven y megalómano estudiante de medicina

Un poco de contexto puede ayudarnos a entender el encuentro de Moreno con Freud. Moreno era estudiante de Medicina y tenía 25 años, Freud 58, parece ser que, en la Universidad de Viena, corría el año 1914. Quién era y qué representaba Freud en Viena y en el mundo de la psiquiatría y la psicoterapia en esta época, contrasta con el atrevimiento del joven Moreno.

Mientras trabajaba en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Viena, asistí a una conferencia del doctor Freud. El doctor Freud había concluido su análisis de un sueño telepático y los estudiantes salían de la clase, cuando dirigiéndose a mí, me preguntó qué hacía. Doctor Freud, respondí, yo comienzo donde usted acaba. Usted se encuentra con la gente en el ambiente artificial de su consultorio. **Yo me encuentro con la gente en sus hogares, en sus ambientes naturales.** Usted analiza sus sueños, yo trato de que tengan el valor de volver a soñar. Enseño a la gente cómo representar a Dios. El doctor Freud me miró perplejo y sonrió (Marineau, 1995, p. 107).

Este diálogo, si no incluimos algún dato que nos lo haga más comprensible, seguro que activa en nosotros las hipótesis diagnósticas, por eso vamos a apoyar esta posible respuesta en datos de la biografía de Freud, para que nos proporcione una pista y quizás nos permita comprender mejor este diálogo, dándole el crédito de la realidad surplus contada por Moreno y no situarlo en el lugar de la fabulación megalomaniaca de un joven estudiante de medicina. Aclaremos esto mediante una reconstitución del período en que pudo darse este encuentro.

Nos dice Castello de Almeida (1991) que Freud, liberado de las conferencias rutinarias por su condición de profesor libre, había instituido las conferencias de los sábados por la tarde, en las que de 17 a 20 horas se dirigía a un público fascinado. Le gustaba dirigirse a unas pocas personas, en grupos pequeños, mirando a todos como si estuviera mirando a cada uno. Interrumpía la exposición con preguntas que él mismo creaba, introduciéndoles en el discurso, como si tomara la delantera a las dudas de los oyentes. No permitía el debate. Su interés por los sueños y la telepatía ya figuraba en el orden del día de aquellas conferencias de 1912, pero el tema sólo se perfeccionaría más tarde, después de que Freud tuviera un sueño premonitorio sobre su hijo Martín, herido en el frente de la Primera Guerra (1914-1919).

Prematuramente, en la ocasión mencionada por Moreno, las clases de Freud estaban siendo perturbadas por un exceso de curiosos y, en una ocasión, una pandilla de estudiantes entró por la sala, perturbando el ambiente con ruido y alboroto, Freud, molesto y sin condescendencia, pronunció: “Señoras y señores, si han venido aquí en avalanchas esperando algo sensacional o incluso ridículo, tengan la seguridad de que haré todo lo posible para que sus esfuerzos hayan sido inútiles” (Jones,1970, p. 354).

A partir de ese momento, el propio Freud facilitaba una contraseña al candidato a oyente, a quien antes entrevistaba personalmente. Entonces, sí, Moreno podría haber hablado con él de sus intereses, de sus actividades en grupo, de sus conceptos de creatividad, de su visión del mundo y de Dios. Pero probablemente no en el lenguaje tan irrespetuoso y arrogante en el que nos transmite su respuesta.

De este encuentro, recogemos los antecedentes de lo que se convertirá en una idea fundante de su modo de hacer psicoterapia, **la psicoterapia de grupo**. El grupo como pequeño laboratorio humano, donde todos los que allí se encuentran pueden contribuir y aportar a la salud o al sufrimiento de sus miembros.

Del teatro de la Improvisación al teatro terapéutico

Cuando buscamos nuestros orígenes psicodramáticos en la historia, nuestra Ana O del psicodrama, lo hallamos es el caso de Barbara y Jorge, nombres ficticios utilizados en el primer caso de terapia de pareja, en el año 1923. Como Zerka Toeman Moreno nos dice y es fácil entender, este caso convirtió a Moreno en un pionero de la terapia interpersonal, de la terapia de familia: “Abrió un camino que a los propios ángeles les daba miedo” (Toeman, 2006, p. 14).

Moreno quería hacer un teatro diferente, espontáneo, sin textos preparados, dando preferencia a las personas que, de algún modo, requerían la atención del grupo para la solución o minimización de los problemas personales; contaba con colaboradores, que después denominó “yo auxiliares”; entre ellos había una mujer que por su capacidad para representar los diferentes papeles se convirtió en la principal atracción. Sus papeles de mujer femenina, romántica, ingenua, pura, heroica, la convertían en alguien especial.

En el público, un poeta atormentado, Jorge, autor de algunas piezas teatrales, se enamoró de aquella joven, y en aquella época se tenía la costumbre de casarse si se daba una elección mutua, así que, pasado algún tiempo, Barbara y Jorge se casaron. Hasta ahí, nada para considerar como aportación a la psicoterapia. Pero tras el matrimonio, y no mucho tiempo después de la boda, Jorge se acercó a Moreno, se dice que “con los ojos brillantes y el alma perturbada” (Castello de Almeida, 1991, p. 48) y le dijo “Oh, doctor, aquella criatura, mi dulce y angelical Barbara a quienes todos admiraban, ha cambiado. Habla de un modo agresivo y atrevido y, si me enfado, como ya sucedió, se abalanza sobre mí y me da un puñetazo. Moreno pidió calma” (Castello de Almeida, 1991, p. 48).

Algo debió atravesar el pensamiento hasta ahora creativo, lúdico y quizás provocador de Moreno, un pensamiento que tenía que reconducirse hacía un teatro de la cura. La idea de catarsis, el uso del teatro como instrumento sanador desde los templos griegos. Algo debió contribuir a considerar que la representación de lo oculto, de lo tapado, de lo negado podría ser el principio del cambio.

Nos cuenta Castello de Almeida (1991) que una noche cuando Barbara llegó para el espectáculo, Moreno le dijo: “Barbara, hasta ahora, usted ha estado maravillosa en los papeles propuestos. Pero ¿no le parece que la rutina le puede cansar? ¿Qué tal experimentar con papeles más próximos a la naturaleza humana en lo que tiene de vulgar y estúpido?”.

Dicen que “a Barbara le pareció interesante la propuesta, y desafiante, seré capaz.... Hoy una prostituta fue asesinada por un extraño, el tema con seguridad moverá la atención del público ¿qué tal?... prepararon la escena con un actor (Richard) que llevaría a cabo el contra-rol. Lo que se vio fue un acontecimiento cercano a la realidad, en que la prostituta y el rufián discutían por el dinero, ella le insultaba y le lanzaba puñetazos y patadas. Enseguida, él cogió una navaja (instrumento escénico) del bolsillo y acorraló a la mujer y la apuñaló, “un golpe mortal”. Barbara estaba perfecta en el papel, transmitiendo con el cuerpo y la cara las señales de miedo. El público se asustó y pidió que la escena fuese interrumpida” (Castello de Almeida, 1991, p. 49).

Barbara se recompuso alegremente. Jorge la saludó y la besó. Él entendió el significado terapéutico de lo que sucedió. A partir de ese momento, Moreno, pidió a Barbara que representara esos mundanos papeles que conforman la vida: esposas vengativas, amantes rencorosas, empleadas de bar, mujeres marginadas. Había surgido el teatro terapéutico, más adelante, les sugirió una terapia de pareja.

Y hasta donde la historia nos cuenta y la realidad surplus nos permite, Moreno les dijo no me cuenten lo que les sucede en casa “**vamos a representarlo**” y de la representación y su creatividad en vez de colocarse en una posición de escucha y recepción de los sucesos narrados por la pareja, les propuso actuar sus conflictos.

Nos dice que para construir un puente entre A y B le resultaron útiles entre muchas otras las siguientes técnicas:

- La técnica de comentar las cuestiones pendientes del diálogo natural entre los dos protagonistas. Sin la presencia del terapeuta ni observador alguno.
- La misma técnica, pero la terapeuta presencia la escena.
- El terapeuta interviene directamente entre A y B: a) como yo auxiliar; b) como observador participante; c) como intérprete inmediato de A a B y de B a A.
- El terapeuta actúa como entrevistador de los protagonistas, en presencia de ambos.

- El terapeuta actúa como catalizador de la responsividad y la productividad interpersonal.
- El terapeuta actúa como consejero y guía.
- La técnica del soliloquio
- La técnica de inversión de roles.
- La técnica del doble o doblaje.
- La técnica del espejo.

“Estas diez técnicas pueden dotar al análisis interpersonal de una profundidad que iguala, si no excede, todo lo que logran hacer los métodos individuales” (Moreno, 1967, p. 110).

Todas mis técnicas de interacción, incluyendo la inversión de roles, el doble, la técnica de espejo... pueden ser utilizadas junto con los sistemas estrictamente verbales de psicoterapia, como, por ejemplo, el psicoanálisis en sus formas modificadas, la psicología individual neoadleriana, los métodos de entrevista no directivos, las formas de psicoterapia centrada en el lenguaje (Moreno, 1967, p. 101).

El Amor hace teorías: Teoría de los Clúster una teoría del amor

En 1927 Moreno, no sin esfuerzo, consiguió su licencia de médico y empezó a trabajar con el doctor Brela Schick en la clínica infantil de Mt. Sinai Hospital. Conoció a Beatrice Beecher, profesora de psicología infantil, en el hospital, interesada en sus ideas sobre la espontaneidad, traduce su libro **Who shall survive** y, como era costumbre en la época, también se casaron.

Sin más certeza que la tradición oral de la familia psicodramática, parece que de esta relación surge en Moreno su deseo de ayudar en la tesis doctoral a Beatrice, y el amor le conduce a la construcción de la teoría evolutiva del psicodrama. Si tuviéramos que resumir de manera sucinta esta teoría, diríamos que es una construcción de la identidad desde la relación con el otro, donde el proceso de crecimiento tiene que ir ligado al afecto.

Teoría de los Clúster

Moreno quiere ver en la conducta la identidad, pero la conducta organizada en torno a roles. El concepto de rol es el organizador de su teoría evolutiva y su concepción de la intervención. Los roles se actúan más allá de la conciencia de su agente. Es más, sin rotundidad, pero con cierta certeza, podemos afirmar que en los roles que desempeñamos en la vida siempre hay elementos no conscientes. La idea de rol exige la presencia de un otro. Otro que participa en la constitución de la identidad. Desde este planteamiento, la teoría del desarrollo que Moreno nos ofrece, a través de la teoría de los clúster, es una teoría de las relaciones interpersonales. Ahora bien, los roles no funcionan de manera independiente, se agrupan entre sí y fruto de ese agrupamiento, hablamos de clúster o ramilletes de roles.

¿Por qué decimos que es una teoría del amor? Porque desde nuestra concepción del desarrollo, los vínculos sanos se construyen con los demás, esos otros necesarios e imprescindibles, no entendemos que puedan estar a nuestro lado si el amor no guía su conducta. Recurriendo a una imagen diríamos que unos brazos sólidos que nos sostengan con firmeza y afecto son condición necesaria para una infancia emocionalmente sana.

Cuando Moreno dice que los roles intercambian sus experiencias, alude a que se agrupan según una cierta dinámica. Bustos se pregunta “¿Con qué criterio se agrupaban los ramilletes? Refiriéndonos al orden evolutivo (...) y responde, podemos comprender este aprendizaje en tres grupos. Clúster uno, cuyo complementario es la madre o adulto que le sustituya. Clúster dos, cuyo complementario es el padre o adulto sustituto, y el tercero es el clúster fraterno, el complementario es el hermano o sus sustitutos” (Bustos y Nosedá, 2007, p. 94).

Si traducimos la poética del término amor por roles complementarios que los adultos juegan con los niños, operativizamos estos patrones del siguiente modo:

Clúster uno o Materno. El bebé [...] o es auxiliado o muere... El bebé es especialmente sensible a la angustia de las personas que le rodean. Los brazos de la madre, la **seguridad o inseguridad** que le sostiene, **van deter-**

minando una anticipación de la ternura, la placidez o la angustia. La palabra clave es dependencia y el rol complementario es el de la madre.

Aprender a depender es esencial para el desempeño de la vida adulta... Saber recibir, aceptar ser cuidado, incorporar, convivir saludablemente con los momentos de vulnerabilidad, dependen de las experiencias con las que se ha vivido esta etapa, las que podrían ser confirmadas o rectificadas por hechos posteriores. [...] es fundamental el cómo se realizan. Si la madre cumple esta función de manera positiva, en la que el deseo de tener este bebé se extiende en el placer de cuidarlo, [...] cuando necesite algo, **cuando se sienta carente, el entonces bebé lo hará sin angustia como algo natural**. (Bustos y Noseda, 2007, p. 107).

El primer sentimiento del ser humano está inexorablemente ligado a las sensaciones y a la **ternura**.

Clúster dos. El bebé va madurando tanto psíquica como biológicamente. Se sienta, siente las fuerzas de sus piernas, sus manos alcanzan objetos. El poder verbo, el yo puedo empieza a manifestarse.

El rol de bebé pasa de la función de ser alimentado, nutrido, y cuidado como eje central y **único, para sumar a ella la de ir conquistando gradualmente la autonomía, necesitando un yo auxiliar que le enseñe a pararse sobre sus propios pies**; la ecuación complementaria es ahora hijo-padre. (Bustos y Noseda, 2007, p. 118)

Si en el clúster uno la persona aprende a aceptar sus necesidades, en el clúster dos aprende a reconocerlas, a nominarlas y a administrarlas.

Clúster tres. La simetría será el generador de la mayoría de los roles que desempeñamos en la vida adulta. El par complementario es el de hermanos.

Si los clúster son los racimos de roles que se organizan en torno a una función básica, es necesario preguntarse ¿qué necesidades emocionales es necesario cubrir? y ¿de qué naturaleza son los roles que ambos componentes del vínculo van a jugar?

Si analizamos el recorrido vincular desde el **niño, sus roles se van a agrupar en torno a la Dependencia-Pasividad, la Dependencia-Actividad y la Interdependencia**. Los dos primeros organizadores le colocan **en roles asimétricos, el tercero en roles simétricos**.

Y si un niño acude a terapia, ¿cuál es el rol que desempeñara el terapeuta? o, dicho de otra manera, ¿cuál es el lugar de la carencia del niño?, frente a su carencia tendremos que desempeñar el rol que cubra esa ausencia. Pero el camino necesitará atravesar las defensas que protegen de la repetición del daño.

Técnicas de Acción: Pretextos técnicos para mostrar el texto relacional en la escena

Cuando hablamos de técnicas psicodramáticas nos referimos a aquellas propuestas de acción que utilizamos en apoyo de la dramatización. El número posible de ellas es equivalente a la creatividad de los psicodramatistas, si bien hay tres técnicas que consideramos básicas y evolutivas, porque son los patrones básicos sobre los que se organizan las relaciones entre los seres humanos.

El doble, es la primera técnica y una necesidad supervivencial

Si bien Moreno hace referencia a la idea del doble cuando intenta comprender el mundo alucinatorio. Nos explica cómo un escritor al llegar a su casa se vio sentado frente a sí mismo escribiendo en la mesa de su salón. Moreno pensó: si esta persona esta escindida quizás sea necesaria una técnica que le permita incorporar aquellos aspectos de sí mismo que ha colocado fuera. Sería un modo de unir lo separado.

Nuestro modo de entender esta técnica nos resulta más sencillo, si lo pensamos en interacción con los demás. Todos somos ocasionalmente el doble de otros, pero si hemos tenido hijos, durante su primer año de vida, hemos actuado predominantemente como dobles. No deja de sorprendernos la capacidad de los cuidadores

cuando un bebé emite un sonido que llamamos de habla porque los queremos, y observamos a esas personas decir, *la niña o el niño quieren que se suba la luz porque empieza a caer la tarde y el prefiere la claridad del día para estar cómodo en la cuna*. Curiosamente, la mayoría de las veces lo que dicen se corresponde con la necesidad del niño. ¿Qué han hecho estos padres? Diríamos que tres cosas esenciales en la construcción del psiquismo: reconocer la necesidad del bebé, ponerle nombre y cubrirla. Cuidado que el bebé no ha dicho súbeme la cortina que me molesta la oscuridad. Dijo “aaaggg” o similar, o gritó, o lloró...

¿Cómo se usa la técnica del doble en el escenario?: El doble se pone al lado del protagonista, pero ligeramente retirado. Expresa en voz alta los sentimientos que él siente en el rol del protagonista y este no ha expresado: timidez, inhibición, angustia, culpabilidad, agresividad... porque no es consciente de ellos o quizá porque no sabe expresarlos. La consigna de partida es “ahora yo soy tú”. El papel del doble consiste a la vez en actualizar y hacer conscientes los sentimientos no conscientes del protagonista. Eso supone que el doble se identifica con el protagonista. Esta identificación se realiza mediante una imitación, tan fiel como sea posible, de la postura, tensión muscular y ritmo respiratorio del protagonista.

La función básica del doble es ir más allá de donde el propio sujeto ha podido llegar en la toma de conciencia de sí mismo. Cuando nos colocamos en el rol de terapeuta, una de nuestras funciones esenciales es ser el doble de nuestros pacientes.

El espejo. Es una técnica y un logro evolutivo

Pasar de un no ser psíquico, es decir una serie de frustraciones y gratificaciones que no se ubican en un receptor único, sino en módulos independientes y separados, y pasar a convertirse en ser único integrado, evocable y reconocible, tiene como condición transitar por la fase del espejo. Ese lugar que sorprende a los niños cuando la mirada de sorpresa embellece su rostro viendo su imagen reflejada, descubre que el brazo que se mueve pertenece a un cuerpo, y a una motivación guiada que denominamos voluntad, a su propia voluntad de mover el brazo.

Moreno sabía que la realidad y la fantasía, cuando nos salimos de los datos puramente perceptuales y entramos en los afectivos y valorativos, nos lleva a tener infinitos espejos todos distorsionados. La mirada de las personas que nos quieren y las de las que no, son el crisol a través del cual construiremos nuestra propia imagen.

La técnica del espejo pasó a utilizarse con un objetivo en sesión: que la persona reconozca a través de la acción aspectos de sí mismo que parecen ajenos a su conciencia. El director puede ayudar al protagonista a tomar conciencia de sí mismo a través de otro yo auxiliar que le representa en acción. Esta técnica, nos dice Ramírez (1999), es útil incluso con niños de poca edad.

Cambio o inversión de roles. Es una técnica y un logro Evolutivo

“Esta técnica se ha popularizado tanto que muchos profesionales no saben quién la originó” (Ramírez, 1997, p. 68). Consiste en que el protagonista tome el lugar y el papel de la otra persona; algunos autores a la otra persona la denominan el antagonista. Esta técnica es el recurso esencial para el aprendizaje de las relaciones sociales. Evolutivamente, este proceso se realiza en dos momentos: en el primero, el niño empieza a pre-representar, pre-inversión del otro; el otro no dista de mi deseo y mi pensamiento y, en un segundo momento, puede representarse al otro como alguien ajeno a su propio deseo y pensamiento. La técnica va más allá de la cognición, se trata de vivir y ser el otro. Transitar por la inversión de roles supone aprender a ver al otro desde el otro, verse a sí mismo en relación al otro, y por último, y no menos importante, a reconocer el juego interaccional que construimos. Mucho después, en torno a los años cincuenta, se utilizó en sistémica el termino circularidad y epistemología circular para señalar los juegos interpersonales que Moreno ya desveló y puso en acción a través de la inversión de roles (Herranz, 1992).

Espontaneidad y Creatividad

Sólo siendo tú mismo en la intervención, te puedes reconocer como psicodramatista. Para poder hacer esta afirmación con la rotundidad que suena al leerla, tenemos que presentar los dos conceptos que Moreno acuñó como principios rectores del psicodrama y del psicodramatista.

¿Qué es la espontaneidad? La espontaneidad se manifiesta a través de la percepción íntima de sentir viva la disponibilidad para movilizar las propias energías intelectuales, afectivas y físicas para entrar en una relación adecuada; es el prerrequisito de toda experiencia creadora. Moreno lo expresa así “la espontaneidad opera en el presente, en el aquí y ahora, estimula al individuo hacia una respuesta adecuada a una situación nueva o una respuesta nueva a una situación ya conocida” (Moreno, 1953, p. 42).

El acto carente de espontaneidad es el acto mecánico, repetitivo, reflejo, estereotipado. La espontaneidad juega en la dinámica psíquica del individuo una función antitética a la de la ansiedad.

Si la respuesta a la situación actual es adecuada, si hay plenitud de espontaneidad, la ansiedad disminuye y desaparece. Con la disminución de la espontaneidad, la ansiedad aumenta. Cuando hay una pérdida total de espontaneidad, la ansiedad alcanza su máximo, el punto de pánico. (Moreno, 1953, p. 336)

¿Qué es la creatividad? La creatividad constituye la más alta forma de inteligencia, pero existe también la creatividad menos evidente de los actos de la vida cotidiana. Cada persona, aún con diferente intensidad, produce actos creativos. “La creatividad se refiere al acto en sí mismo la espontaneidad a la preparación al acto” (Boria, 2001, p. 103).

Cómo hacemos ahora psicodrama con niños sin parque y sin grupo: Psicodrama Bipersonal

La idea de esta parte del artículo es hacernos merecedores de una frase con la que se presentaba a Moreno: *es un hombre que hace lo que sabe y sabe lo que hace*. Vamos a compartir el modo de hacer psicodrama con los más pequeños, los aspectos a tener en cuenta por las características de los niños y las niñas que atendemos en función de las capacidades y los recursos que tienen considerando los aspectos evolutivos.

La mayoría de las veces, la adaptación que vamos a realizar de la técnica va a venir de los recursos que los propios niños muestran, de nuestra propia creatividad como psicoterapeutas y también de cómo concretar un modo de hacer y de pensar psicodrama.

Nuestra propuesta siempre parte de la firme creencia de que, en la práctica de la psicoterapia infantil, tenemos que dotar a nuestros pacientes de las condiciones que necesitan para poder aprender a hacer algo diferente a lo que hacen. Muchas técnicas tendrán un propósito exploratorio, otras tendrán un propósito de aprendizaje de estrategias y recursos donde el cambio es que yo pueda sentirme de un modo diferente ante la misma situación, y muchas otras tendrán como objetivo que exista una respuesta diferente en relación con lo que está pasando en la situación externa, guiada por la idea de ¿qué quieres hacer diferente?

Nuestro convencimiento viene de la mano de que no trabajamos solo habilidades para que den una respuesta externa diferente, viene de la mano de la creencia, que será el cambio interno de mis mensajes, de mis creencias, de mis emociones, de mis estilos de afrontamiento, ... lo que posibilitará que pueda hacer algo distinto que sea espontáneo y auténtico, es decir adaptativo.

Hacemos esta matización porque, desde la clínica infantil, nos encontramos en numerosas ocasiones con la propuesta de que nuestros pacientes más pequeños tienen que dejar de hacer cosas, y no ponemos el foco en qué es lo que tienen que aprender. Muchas demandas de los padres vienen formuladas desde “el que no”; que no pegue, que no grite, que no se enfade, que no tenga celos, que no tenga ansiedad, que no moleste, que no sea pesado, que no tenga miedo, y un largo etcétera que podría añadir a este listado. Pero, desde nuestra idea de construcción, tenemos que plantearnos mirar a los más pequeños de un modo diferente, ¿qué necesitan para que realmente puedan elegir hacer algo diferente?, ¿qué necesitan aprender para crear un modo más sano, más ajustado de estar en el mundo? Nuestra primera labor será ayudar a mirar de otro modo la demanda que nos traen, y por tanto la propuesta de intervención.

Desde nuestra teoría, siempre pensamos que el síntoma es la forma más adaptativa que encontramos para mantenernos en un conflicto relacional que no hemos podido cambiar; en el caso de los niños, con el añadido de que son dependientes reales de los roles y las propuestas relacionales que les hacen. Cuando soy pequeño no tengo la opción de elegir ni hacer gran parte de los cambios externos que me gustarían.

Teniendo en cuenta estos aspectos, vamos a describir la adaptación de algunas de las técnicas más usadas y de las propuestas que utilizamos en sesión, centrándonos en el modo de hacer. Presentamos el **Átomo Social** a través de los cromos con niños y niñas de educación infantil, **el diálogo corporal** de distintas partes de nosotros, que pongan en valor los recursos que tenemos para hacer algo diferente en una situación que no me gusta con una niña de primaria, y por último la adaptación de la técnica del **doble corporal** en la preadolescencia, con el uso del dibujo y una concretización más clara de los nuevos mensajes en un caso de autolesiones. Los nombres de los casos y los datos se han modificado para preservar la confidencialidad.

Los círculos concéntricos se convirtieron en Átomos familiares

De aquellos niños sentados en círculos en diferentes niveles alrededor de Moreno, y de aquellos juegos de improvisación que surgían en su cabeza, sospechamos que ya habitaban las ideas de lo que más adelante se denominó sociometría. La métrica de las relaciones humanas pensadas desde la aceptación y el rechazo.

Si nos interesa saber cómo se siente un niño en los grupos de los que forma parte, hay un grupo que tiene un especial valor de cara al conocimiento de su bienestar o su sufrimiento, su familia. El átomo familiar fue el modo que diseñó Moreno para medir el lugar afectivo en el que te sientes en tu familia y esbozar un mapa de tus relaciones familiares.

El átomo familiar es una aplicación de lo que Moreno denomina el átomo social cuando quiere explorar las relaciones familiares. El átomo social el núcleo formado por todos los individuos con los que una persona está relacionada emocionalmente y que al mismo tiempo están relacionados con ella.

Cómo se realiza la técnica. Podemos adaptarlo a la edad de los niños, con dibujo, con muñecos, con almohadones. Pedimos a los niños que sitúen a los miembros de su familia en el espacio, de acuerdo a la distancia afectiva que siente en relación a ellos. El lenguaje a usar en la consigna lo adaptamos al lenguaje del niño. Después se le pide que se coloque en el centro y desde ahí contemple la distancia con relación a los otros.

Este sería el primer paso de un proceso donde podemos ayudarle a expresar sus sentimientos con o sin palabras.

Si estuviéramos haciéndolo con muñecos el niño representado por su muñeco se situaría a la distancia que se siente de sus padres, hermanos, abuelos... mascota. A continuación, le podemos sugerir que coloque a los personajes representados por los muñecos donde les gustaría que estuvieran. De un modo sencillo hemos focalizado sus zonas de conflicto familiar.

Átomo social, usando cromos para pacientes de infantil

El uso del recurso de los cromos nos ayuda a conocer las diferentes personas que constituyen su mundo afectivo; así mismo, nos ayuda a ver la posición de valor que ocupa en relación a ellos y entre ellos, la sociometría. La idea que se les propone a los niños es que vamos a hacer primero un cromo que le represente a él o a ella, y luego vamos a ir haciendo el resto de cromos de los niños y de las niñas con los que tenga relación. Desde esa propuesta ya podemos ayudar a los más pequeños utilizando un criterio, por ejemplo, pidiéndole que dibuje a los niños y las niñas con los que juegan, con los que habla en el recreo, niños y niñas que jueguen a juegos que le gustaría jugar, etc.

El caso que mostramos es el caso de Ana, una niña que presenta bastantes dificultades de socialización, principalmente por dos motivos. El primero, por su gran impulsividad, tanto a la hora de proponer interacciones como de resolver los conflictos relacionales, con los que se va encontrando, unificar unas normas, elegir “quién se la liga”, resolver las situaciones de trampas e injusticia que aparecen... etc. El segundo motivo por sus altas

capacidades, que, en muchas ocasiones a nivel social, le generan dificultades de adaptación, por su competencia cognitiva diferente a la que tiene por oposición a sus compañeros.

Así poco a poco Ana va dibujando los cromos, y nos sirven para conocer qué niños y niñas aparecen en primer lugar, las dinámicas que se establecen, la estabilidad de las relaciones de una semana a otra, y en el espacio se generan las escenas que ha vivido con todos los protagonistas que participan (Ver Figura 1 y 2).

Figura 1. *Cromo de Ana*



Figura 2. *Cromos del resto de compañeros de clase*



Dialogo Corporal con una niña de primaria

La Relación consigo Mismo

El mundo intrapsíquico, no ha ocupado un lugar prioritario en la obra de Moreno, el concepto que utilizó para referirse al yo, al self, lo denominó auto-tele. De un modo no literal, podríamos definirlo como la relación con uno mismo. Pues bien, no es infrecuente, especialmente en púberes y adolescentes que la relación consigo mismo pueda mostrarse de modo auto agresivo y escindido, El cuerpo puede ser “un otro ajeno y dañino” al que dañar, cortar, restringir... Con el propósito de retomar el buen trato hacia uno mismo, la empatía por el propio cuerpo, se desarrolló una técnica estructurada que se denominó **diálogo corporal**.

Los Seis pasos para el Dialogo Corporal

El protagonista y el cuerpo sentados en sillas uno frente a otro.

- 1) El director dice. “Aquí está tu cuerpo, cuánto hace que tienes la relación actual con él” (Protagonista dice: muchos años). Dile cómo te sientes ahora con él. El protagonista se dirige al cuerpo con una frase.
- 2) Inversión de roles con el cuerpo para descubrir lo que el cuerpo quiere, dice y necesita.
- 3) Inversión de roles para aprender si el protagonista puede hacer lo que el cuerpo le pide y establecer un compromiso. Director: Mira a los ojos de tu cuerpo y comprométete a hacer lo que le digas. Mirando a los ojos sin parpadear es crucial para desarrollar la resonancia límbica entre el cuerpo y el self). Continúa el cambio de roles hasta que llegue a un acuerdo y una nueva relación entre el cuerpo y el Self.

El director dice: “**Haz una afirmación final a tu cuerpo para cerrar la sesión**” (Carnabucci y Ciottola, 2013, p. 42).

Alba es una niña de 3º de Primaria, que acude a consulta por su gran dificultad de regulación emocional, sobre todo en el ámbito familiar. Después de un tiempo de trabajo, describe que ella sabe que “explota”, y que, aunque tenga razón, según refiere, le gustaría no estallar. Desde la demanda que hace la propia niña hacemos una propuesta de ejercicio al que ponemos el nombre de “Bomba desactivada”. Los nombres ayudan a los más pequeños a caldearse y a ir encontrando la manera de representar aquello de lo que estamos hablando.

La propuesta es que lo primero que vamos a hacer es dibujar una bomba para, posteriormente, identificar los aspectos que hacen que sea fácil encender esa bomba y que esté a punto de estallar, pero al mismo tiempo, también vamos a ir identificando las capas protectoras que hacen que la bomba no estalle, aunque ocurran las situaciones externas.

Dentro de las situaciones precipitantes a que la bomba estalle, Alba identifica:

- Que me lleven la contraria
- Que no me dejen dormir
- Que me quiten mi máscara de dormir
- Que no me dejen hablar
- Que no me hagan caso
- Que cuando tenga razón no me hagan caso
- Que mi hermana me tire del pelo
- Que no me salga bien lo que quería
- Que mi hermana me muerda
- Que me chinen

Podríamos identificar todas estas situaciones como situaciones que nos generan malestar, que son desagradables, pero la idea es que Alba pueda dar una respuesta diferente, y el foco, no le ponemos en qué tiene que hacer o decir fuera, ya que la respuesta aparece, aunque sea desajustada, ponemos el foco en que Alba pueda escuchar cómo se siente y ver que puede hacer para no estallar, y así dar una respuesta diferente.

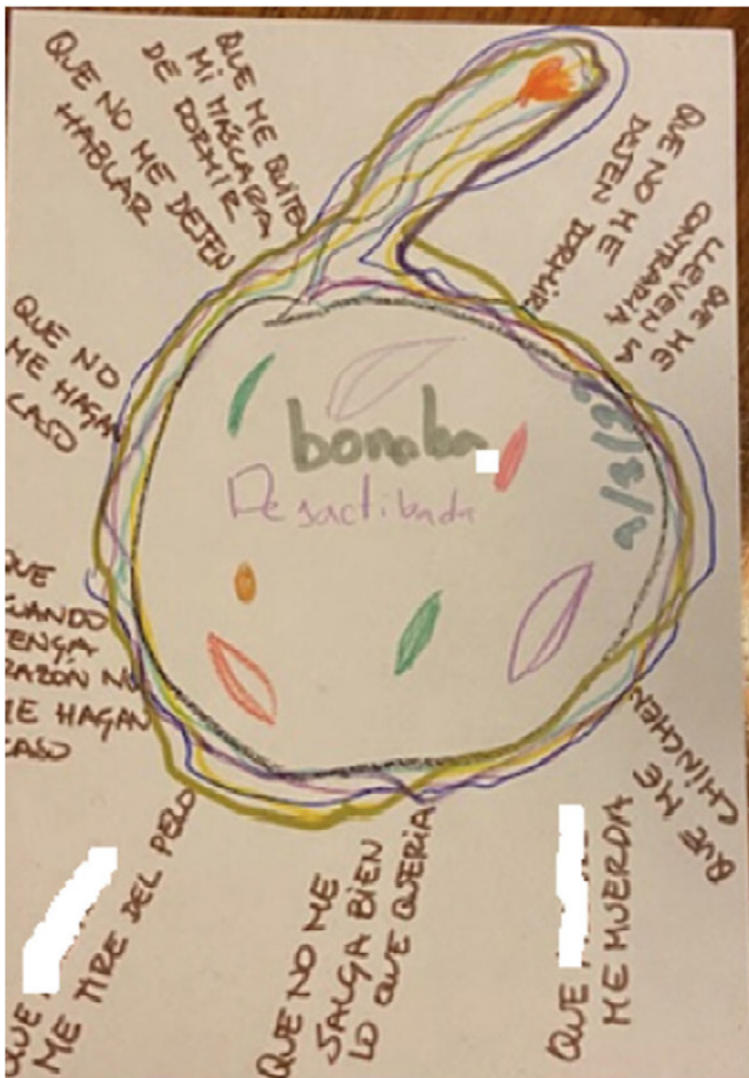
Después de identificar las situaciones, por tanto, la pregunta, ahora lo que tenemos que encontrar, es qué quiere hacer o decirse a ella misma, para poder estar de un modo diferente cuando todo eso pase; qué es lo que identificamos como las barreras protectoras que pueden conseguir que la bomba no estalle. En el dibujo, Alba lo representa como unas capas que envuelven a la bomba y que consiguen que las situaciones no tengan el efecto que tendrían sin esa protección.

Las capas de protección que identifica son:

- Beber agua
- Alejarse de la situación
- Respirar profundo 3 o más veces
- Pedir ayuda a mis padres
- Pensar que no es para tanto lo que pasa
- Decirse: no estalles que es peor
- Tranquilizarme hablando conmigo misma

Como vemos la idea es sacar los recursos personales que ella tiene para hacer algo entre la situación y la respuesta de estallar. Una vez identificadas, las jugamos además de ponerlas en el dibujo, para que Alba tenga la oportunidad de hacer algo diferente ante las situaciones que ha identificado como problemáticas (Ver Figura 3).

Figura 3. Dibujo bomba desactivada

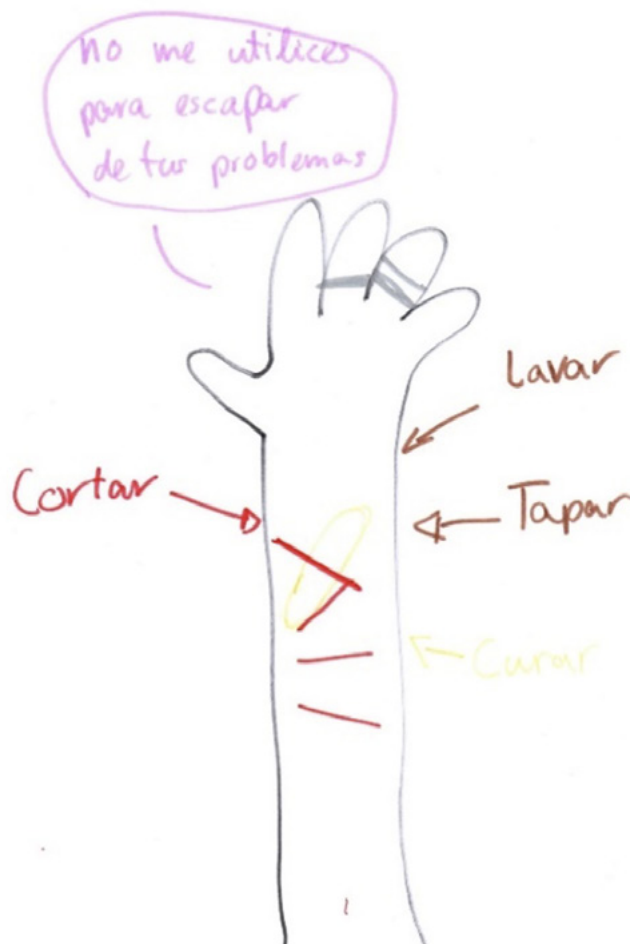


Doble corporal con una preadolescente que se hace cortes en el brazo

La clínica del trauma hizo que el doble pasara a tener una función de contención Kate Hudgins (2002) diseñó el **Doble corporal**. El doble corporal es la función que desempeña un miembro del equipo terapéutico que pone el foco en el cuerpo sano, incluso en los momentos que surgen en personas con trauma y recuerdos corporales. El doble corporal representa una comunicación intuitiva, no verbal, y emocional desde el cuerpo a la mente. El objetivo es ayudar a los pacientes a desarrollar una comunicación más clara con su cuerpo para reconstruir lo que se ha denominado el cuerpo de la confianza (Ridge, 1998). El objetivo es crear un sentido de seguridad y contención del propio cuerpo. El Yo auxiliar habla en primera persona, de modo tranquilo para que no aparezcan defensas primitivas (escisión, negación) dando voz al cuerpo. Por ejemplo, unas manos que se aprietan con fuerza se consideran como indicador de tensión corporal, de violencia que puede preceder al desborde emocional del paciente. El doble se coloca a su lado y en voz alta diría algo como “ahora mis manos están tensas, siento que están expresando el miedo y la rabia, pero puedo respirar y abrirlas despacio y volverlas a cerrar, sentir que soy yo quien puede moverlas, ser yo quien pone a las palabras a lo que estoy sintiendo”.

Beatriz es una preadolescente de 11 años que acude a sesión porque está teniendo un comportamiento autolesivo, haciéndose cortes en los brazos. Cuando era más pequeña había recibido tratamiento para poder manejar las dificultades que tenía cuando se enfadaba, ya que se quedaba instalada en un gran malestar, que además de la activación que le generaba, le provocaba un gran aislamiento que le impedía hablar de ello y resolverlo, por lo que se quedaba sin la capacidad de perdonar y pedir perdón.

Figura 4. Dibujo del brazo. Doble corporal



La propuesta es poder hablar y conocer un poco más la relación que tiene con el brazo que está recibiendo los cortes, con la idea de que integre la información que no está teniendo en cuenta para poder hacerse daño como lo está haciendo.

Lo primero que tenemos que hacer es poder dibujar un brazo, y conocer como es el brazo. Una vez dibujado el brazo, tenemos que representar los cortes que le está haciendo, con las marcas que le provoca y el dolor que le genera. Una vez identificado, jugamos a que pueda dar voz al brazo y poder hablar de lo que le están haciendo, de ese modo, intentamos activar los mensajes del cuerpo, en este caso, del brazo, que verbalizar recibir un trato diferente. Al final después de varios mensajes más concretos el que Bea concreta desde el rol de brazo es “No me utilices para escapar de tus problemas”.

Una vez identificado en el dibujo, lo llevamos a la acción, con la ayuda de los cojines y del cambio de roles, para que el brazo pueda pedir a Bea, que le pueda tratar de otra manera, y que pueda resolver los conflictos que le provocan hacerle daño de otro modo y, además, que le pueda proponer un compromiso de cuidarle, proponiendo, por un lado, lo que en el aquí puede hacer para tratarle como merece después de los cortes, poniendo los verbos de lavar, tapar y curar y, por otro lado, con una invitación para enfrentarse al malestar que siente de un modo diferente desde la propia petición del brazo, “si me sigo cortando, no voy a solucionar los problemas que tengo y encima me voy a estar provocando otros” (Ver Figura 4).

Conclusiones

La representación que se realiza de los conflictos en un espacio de contención ya sea en un formato individual o grupal, es uno de los modos de acceder a la reparación del daño y la reestructuración de los modos de entender los conflictos. Este modo de trabajo, del que aquí esbozamos un apunte histórico, requiere de la espontaneidad del psicoterapeuta para acercar al protagonista (paciente) a un modo diferente de estar consigo mismo y con los demás. En el caso de los niños, el acceso a la reparación tiene que acompañarse del conocimiento de las necesidades emocionales (teoría del clúster) y el modo de cubrirlas.

Hemos recogido algunas muestras de la intervención con niños aplicando técnicas psicodramáticas con objetivos exploratorios y reparadores. El uso de éstas nos ayuda a desvelar el modo en que los niños se sitúan con sus iguales, a reconocer a través de objetos intermediarios, como el dibujo, qué desencadena las conductas impulsivas o aprender a través de la concretización y el diálogo corporal a ver en el cuerpo, una parte querible de sí mismo y no un objeto a dañar.

Referencias

- Boria, G. (2001). *Metodología de acción para una existencia creadora. El psicodrama clásico*. Itaca. RV Ediciones.
- Bustos, D. M. y Nosedá, E. (2007). *Manual de Psicodrama en la Psicoterapia y en la Educación*. RV Ediciones.
- Carnabucci, K. y Ciotola, L. (2013). *Healing Eating Disorders with Psychodrama and Other Action Methods: Beyond the Silence and the Fury*. Jessica Kingsley Publishers.
- Castello de Almeida, W. (1991). *Moreno: Encuentro existencial con las psicoterapias*. Agora.
- Herranz, T. (1992). El cuerpo. Precisiones terminológicas desde una concepción epistemológica gestáltica. *Larida*, 11(32), 5-11.
- Hudgins, M. K. (2002). *Experiential Treatment of PTSD. The Therapeutic Spiral Model*. Springer Publishing Company.
- Jones, E. (1970). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Anagrama.
- Marineau, R. (1995). *J. L. Moreno. Su biografía*. Ediciones Lumen.
- Moreno, J. L. (1966). *Psicoterapia de Grupo y Psicodrama*. F.C. E.
- Moreno, J. L. (1953). *Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. Beacon House.

- Ramírez, J. A. (1997). *Psicodrama: Teoría y Práctica*. DDB.
- Salles Goncalves, C., Wolff J. R. y Castello de Almeida, W. (1988). *Licoes de Psicodrama, Introducao ao pensamento de J. L. Moreno*. Ágora.
- Toeman Moreno, Z. (2006). *The Quintessential Zerka*. Routledge.

Artículo recibido: 03/05/2023

Artículo aceptado: 12/07/2023