

La creatividad, un atributo humano

Dr. Carlos María Martínez Bouquet

PREFACIO - HACIA LA INVESTIGACION DE LA CREATIVIDAD

Llegué al psicodrama por necesidad surgida de la práctica clínica: la urgencia de contar con modos de psicoterapia adecuados a instituciones.

La práctica del psicodrama y otros procedimientos dramáticos me condujo a investigaciones teóricas y propuestas técnicas. De las investigaciones teóricas surgió la Teoría de la Escena. Entre las múltiples propuestas técnicas, hay dos que aquí interesan: las Experiencias Dramáticas y las Investigaciones Dramáticas.

Entre las Investigaciones Dramáticas, realizadas en el Instituto Argentino de Investigaciones Dramáticas, hubo una cerca de las dificultades para escribir, hace 15 años. En ella se evidenció algo inesperado: que todo escrito tiene en el autor un destinatario intrapsíquico, al que llamé Interlocutor Imaginario. Esta clave de la creatividad permitía comprender un aspecto importante de su dinámica y actuar sobre ella.

Hice, desde entonces, periódicamente, laboratorios para liberar y promover la creatividad.

Desde otras zonas de mi actividad clínica, docente y de investigación convergieron otros enfoques sobre el tema central de la creatividad.

Desde hace 5 años, con el Arquitecto Sarquis y la Lic. Gladis Adamson, venimos investigando sobre Creatividad en Arquitectura.

A partir de comienzos de 1985 la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires nos ha encomendado un programa de dos años de investigación para proseguir lo que habíamos venido desarrollando privadamente.

En Octubre próximo (1985) aparecerá un libro, que publicará Paidós, en que daremos a conocer los resultados de nuestras investigaciones hasta fines de 1983.

TRES ACEPTACIONES DE "CREACION", "CREAR", "CREATIVIDAD"

He observado que muchas discusiones acerca de la creatividad resultan estériles por asentar sobre una imprecisión terminológica, lo que da lugar a que no se esté hablando de lo mismo, pese a que se use la misma palabra, lo que da lugar a la producción de malentendidos. A partir de esta observación he encontrado que resulta útil, para convertir el problema en instrumento de orden, agrupar las distintas manifestaciones de creatividad como pertenecientes a tres diferentes tipos.

La agrupación que propongo contiene poca elaboración teórica, ya que surge directamente de manera pragmática de la observación del uso habitual de la palabra "creatividad" ("creación", "crear") en Buenos Aires, y tal vez, en un círculo no demasiado extenso de individuos.

Con este enfoque se puede aislar tres grupos de significados, tres principales aplicaciones diferentes de la palabra.

El que emplea el término "creatividad", se puede estar refiriendo:

a. a la condición que en un artista hace que éste produzca obras maestras, u obra, objeto, etc. personal y auténtico.

y c. a la capacidad de expresión de un individuo.

Tomando en cuenta estos tres usos, propongo una clasificación de la creatividad en tres categorías:

Creatividad A: caracterizada por dar origen a una obra muy valiosa, que introduce una novedad en la cultura a la que pertenece. Corresponden al genio: el artista creador de una obra maestra o el innovador que expande los confines de la cultura en, cualquier campo.

Creatividad B: en ella siempre hay una obra, producto, etc. personal y auténtico; pero no hay genialidad, hay talento; ese producto no es fruto de una aventura por territorios no hallados de la cultura. Puede tratarse de una actividad artística o de casi cualquier actividad.

Creatividad C: no hay obra ni producto. Se trata de la capacidad de expresarse acabada y armoniosamente. La energía que, en los casos anteriores, da origen a un producto u obra, aquí se consume en la mera expresión. De acuerdo a la Teoría de la Escena, lo que hay en la creatividad C es un metabolismo de los significados armonioso y sin trabas. He observado el frecuente uso en psicología de esta acepción. Es también usado con frecuencia en pedagogía.

Mucha gente presenta coartada la creatividad C. La creatividad B suele estar más frecuentemente coartada. Y la creatividad A mucho más aún, no existiendo la mayoría de las veces ni vestigios reconocibles de ella.

En la creatividad A y en la B hay siempre Interlocutor imaginario: porque hay un producto hay un destinatario del mismo. En la creatividad C no hay destinatario, no hay Interlocutor Imaginario. Es sólo el metabolismo de los significados que se descarga o desliza armoniosamente.

En la creatividad C el interés se centra en el individuo que se expresa y que se alivia y goza al hacerlo. La finalidad de la creatividad C es la expresión del individuo.

La creatividad B está dirigida hacia los otros, y además de servir a la expresión del individuo, hay una obra y un propósito de que ella se inserte en el ámbito de la cultura.

En la creatividad A hay un interés altamente cultural, además de las anteriores finalidades. La obra resulta destinada a extender los confines de la cultura.

El punto de partida es siempre la vida que atraviesa al individuo hasta lo manifiesto. En el primer caso la energía del proceso de expresión no es aprovechada para otros fines. En el segundo caso se produce algo, lo que incluye al provecho de otros, de quienes tienen acceso a lo producido. En el tercer caso se transmuta la vida en algo muy valioso, se crea algo previamente inexistente, una forma nueva en la cultura.

Hay casos de difícil ubicación; por ejemplo: una muchacha que baila sola en la habitación por gusto del movimiento. Más tarde esa misma muchacha empieza a exhibirse ante otros como preludeo de una futura carrera artística: ¿en qué momento pasa de C a B?. ¿Cómo clasificar las artesanías?: hay un producto, lo que hace pensar en una creación B. Pero, lo que puede, en algunos casos, no estar presente, es el acto creador. Ese producto u obra sería, entonces, sólo un producto fabricado, no personal ni auténtico.

CONTACTOS CON LA CREATIVIDAD

En el año 1972 convoqué en el Instituto Argentino de Investigaciones Dramáticas a un grupo de psicoterapeutas y escritores con el propósito de investigar, mediante el uso de dramatizaciones, las causas y mecanismos de las dificultades que para escribir suelen tener distintos profesionales. Esta fue mi primera investigación sobre el tema de la creatividad. Los 2 más notables hallazgos consistieron en: a) la comprobación de que no existía escrito sin un destinatario intrapsíquico, al que llamé Interlocutor Imaginario, y

b) que a la obra: artículo, libro, poesía, etc., producto manifiesto del acto creador, subyacían siempre 3 elementos latentes que era imprescindible considerar para conocer más a fondo el proceso creador: Autor, Obra e Interlocutor Imaginario.

A partir del esclarecimiento que surgió de estos hallazgos realicé múltiples laboratorios tendientes a liberar la creatividad o promoverla. Comprobé que la validez de lo descubierto se extendía, más allá del campo de la literatura, a los artistas en general, a arquitectos y Otros profesionales. Finalmente pude generalizar: cualquiera sea la actividad de un individuo pueden sus potencialidades creadoras beneficiarse al trabajar sobre ellas desde el enfoque de la dinámica entre Autor, Obra e Interlocutor Imaginario.

En la actividad de adiestrar psicoterapeutas y otros profesionales mediante "role-playing" se hace evidente la existencia de estereotipias, rigideces en los roles profesionales, la modificación de los cuales es una de las finalidades de esos "role-playings". Moccio en el año 1968 describió cierto tipo de rigideces que se presentaban con frecuencia, sobre todo en los psicoterapeutas jóvenes. Llamo a este fenómeno el "rol supuesto". Una mala percepción mala enseñanza del rol producía tales distorsiones. El nombre proviene de que el rol, tal como lo creía y desempeñaba el joven profesional, estaba cargado de rasgos supuestos como verdaderos, pero que no eran los propios del buen desempeño de ese rol.

Algunos años más tarde encontré que una técnica muy útil para flexibilizar la conducta y disminuir estereotipias era la de llevar a los profesionales a que dramatizasen "las conductas prohibidas del rol" (aquellas conductas que si se efectuasen en la vida profesional y no meramente en el juego, la dramatización, lo "quemarían", sería calificado de pésimo en el desempeño de su actividad); por ejemplo: en el caso de un maestro de jardín de infantes, el dar una cachetada a un niño porque ha hecho otra vez ruido al levantarse de su silla: o en el caso de un psicoanalista que ve al paciente que espera para entrar al consultorio, el decirle: ¡"De nuevo aquí, otra vez la misma cara de amargado, me tiene harto"!

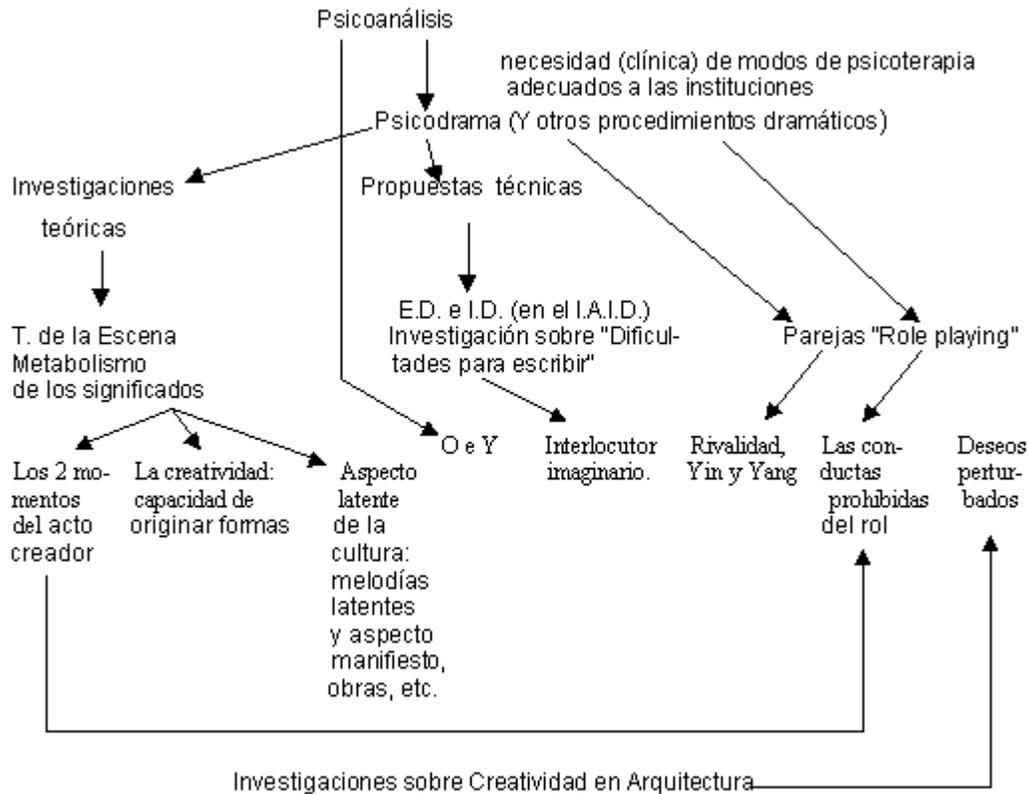
De aquí surgen técnicas que llevan a liberar creatividad mediante el juego con las conductas prohibidas del rol.

En psicoterapia de parejas he observado que la creatividad es muy temida, que la rivalidad aparece muchas veces como mecanismo de defensa contra la posibilidad creadora. Además, para que el proceso creador se dé entre dos individuos se requiere una distribución de las actitudes activa y receptiva (aquello que en la antigua filosofía china se llamó lo Yang y lo Yi). pueden alternar, pero no deben acantonarse ambos en el mismo signo.

Esto mismo que vemos en la pareja ocurre en equipos de trabajo y en el interior de un sólo individuo:

Sin una interacción Yang-Yiii no hay creatividad.

Desde hace 5 años (o sea: desde 1979) venimos investigando la Creatividad en Arquitectura con un equipo que dirigimos el Arquitecto Sarquis, la Licenciada Adamson y yo. De esa investigación surgió el enfoque consistente en observar qué deseos concomitantes con el acto creador estaban perturbados por procesos represivos u otros, arrastrando a una inhibición o disminución de la fuerza creadora.



DRAMATICA

Dramatizar es producir escenas, es encarnar personajes que interactúan propósitos, psicoterapéuticos, estéticos, pedagógicos, de investigación, etc., un material provisto de una gran riqueza y una incansable dinámica, que existe a nuestro alrededor y en nosotros, que se observa habitualmente como forma y expresión de la vida individual, grupal y social en la que estamos inmersos. Dramatizar es emplear instrumentalmente el material dramático (1).

El fenómeno dramático se nos hace aparente de distintos modos, lo percibimos como interacción cuando prestamos atención a los aspectos manifiestos de las relaciones interpersonales. Si enfocamos el nivel latente de las mismas lo percibimos como **tensión dramática**, "ovillo" de emociones, sentimientos e impulsos en rápido cambio dentro del que nos encontramos situados en cualquier interacción.

A una mirada cuidadosa y un poco más distante se nos aparece como una estructura dinámica en la que se alojan los individuos, los que "saltan" de una ubicación a otra de esa estructura fluente y siempre cambiante.

Las técnicas dramáticas utilizan este material en bruto omnipresente.

Las leyes que lo rigen son relativamente poco conocidas. Pero ya sabemos lo suficiente como para utilizarlo con fines varios. Y la experiencia, el "métier", nos hace muchas veces accesible, manejable, lo que va más allá de lo que sabemos acabadamente.

En forma más o menos deliberada han sido, desde hace mucho tiempo, empleadas estructuras dramáticas en ceremonias mágicas y guerreras, ritos iniciáticos y religiosos, el teatro y la literatura, prácticas educativas y de entrenamiento, ceremonias ligadas al ejercicio del poder -desde la relación bipersonal y familiar hasta amplios contextos sociales-, procedimientos terapéuticos.

No existe aún la Dramática como disciplina científica. Sólo algunas áreas de esta futura ciencia han sido parcialmente relevadas: la del teatro genuino (2) y las que debemos a la obra de Jacobo Levy Moreno (3).

Conviene diferenciar en primer término el material dramático, la base natural que hace posibles las dramatizaciones. En segundo término, los elementos de la técnica, el conjunto de las distintas técnicas dramáticas que resultan del uso instrumental del material en bruto. Y, en tercer término, los procedimientos dramáticos, que utilizan material dramático elaborado en forma de técnicas dramáticas en adición a otros materiales, verbal, etc.; los procedimientos dramáticos se caracterizan, y se diferencian uno de otro, por el objetivo específico al que están destinados.

Las técnicas dramáticas, elementos básicos de los distintos procedimientos dramáticos, existían en muy limitado número tradicionalmente. La mayoría de las técnicas dramáticas fueron creadas por J. L. Moreno y quienes lo han continuado. Ejemplos de técnicas dramáticas son: la dramatización simple de un hecho, la inversión de roles, el soliloquio, el doble.

Podemos hablar de dramática aplicada o de disciplinas dramáticas aplicadas cuando nos referimos a los procedimientos dramáticos. El teatro (4) es el procedimiento dramático con el que en la actualidad estamos más familiarizados.

Resumiendo: Dramática es la disciplina que se ocupa de las escenas.

Es una futura ciencia en la que se pueden prever tres ramas al menos:

Dramática Descriptiva o Natural: estudio de las escenas que se presentan espontáneamente en la naturaleza y en la vida individual y social. Estudio de la materia dramática en bruto.

Técnicas Dramáticas: estudio de los medios técnicos tendientes al aprovechamiento instrumental de la materia dramática, y entrenamiento para operar mediante ellos.

Dramática Aplicada: estudio de las prácticas que incluyen técnicas dramáticas, o sea, de los procedimientos dramáticos, uno de los cuales es la Investigación Dramática.

TEORÍA DE LA ESCENA

Durante más de dos milenios, desde los griegos, la clase de estructura a la que llamamos escena fue reconocida y utilizada casi exclusivamente en el teatro genuino. Es recién en las primeras décadas de este siglo cuando la escena, sacada de ese "confinamiento", fue aplicada a la psicoterapia, la socioterapia, el entrenamiento en roles profesionales. Esto se lo debemos a Jacobo Levy Moreno. Gracias a él la escena cobró una vida nueva, se abrió a dimensiones y posibilidades no transitadas hasta entonces.

Mi primer contacto con la escena como objeto de estudio y como instrumento de trabajo fue a través de las técnicas por él creadas y su aplicación a la psicoterapia, el Psicodrama.

Moreno no sólo creó una serie de técnicas y variadas aplicaciones de las mismas, sino que también teorizó sobre ellas.

Fue a partir de la finalización de la segunda guerra mundial (1945) que psicoanalistas franceses combinando Psicoanálisis y Psicodrama dieron origen al Psicodrama Psicoanalítico. Así el Psicodrama amplió grandemente sus posibilidades de comprensión y operación. Me he inclinado, desde los primeros años de mi actividad terapéutica, hacia esta corriente que se originó en Francia.

l). Mi práctica psicodramática estaba y está, pues, basada sobre todo en la teoría psicoanalítica. Pero, a mi ver, ni ésta ni las teorías morenianas se hablan ocupado satisfactoriamente de dilucidar qué era la escena, 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 era la escena.

El camino fue al principio bastante arduo, hasta que encontré una primera clave: la dramatización, a la que había considerado hasta entonces como una unidad, como un objeto único compuesto de elementos articulados y organizados en un todo, se reveló como un objeto doble. No consistía en una sola estructura dramática, sino en dos, que guardaban entre sí ciertas similitudes y correlaciones. El hecho de hallarse superpuestas y -al menos a una mirada ingenua- confundidas era lo que había dificultado distinguir una de la otra.

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. Yo había hallado que esto ocurría también en las dramatizaciones, donde se presentaban dos estructuras dramáticas, dos materiales diferenciables.

Como consecuencia, llamé Escena Manifiesta a una, y le reservé asimismo el término Dramatización, que antes había sido de aplicación ambigua. A la otra llamé. Escena Latente.

Esta es la afirmación básica e inaugural de la Teoría de la Escena:

A toda dramatización subyace otra estructura dramática, la escena latente, que le transmite su significado.

Es al atisbar significados de la escena latente que comprendemos a la manifiesta. La escena manifiesta es una expresión de la escena latente.

Como consecuencia, la teoría de la escena considera a la dramatización un medio privilegiado para reconocer a la escena latente, ya que la pone a nuestro alcance, la revela.

II). Tiene una historia más larga (5) lo que he llamado "Metabolismo de los Significados" que ha quedado integrado a la Teoría de la Escena. Entiendo bajo esa denominación, un proceso que transforma lo vivido hasta hacerlo pensable. Muy suscitante: transformamos lo que vivimos en escenas latentes y estas escenas latentes en discurso. Este proceso que incluye 2 transformaciones sucesivas es el metabolismo de los significados.

Puede advertirse que en la definición anterior me refiero a escenas latentes que aparecen fuera del campo del Psicodrama. Es que pude pronto comprobar en mis investigaciones que las escenas latentes eran una estructura siempre en lo latente, aún cuando no se dramatizase.

Las escenas latentes son parte de una especie de música -melodía latente- que siempre acompaña a las relaciones interpersonales. Es al hacer mentalmente un corte en el tiempo, deteniendo la vertiginosa movilidad de esa melodía, que podemos reconocer la estructura dramática en la configuración que los distintos personajes guardan entre sí en sólo un instante. Pero esa configuración es fugaz y en el instante siguiente ya la escena. o sea, la estructura cargada de tensión dramática, se ha modificado.

III). Otro punto muy importante de la Teoría de la Escena, está prefigurado en afirmaciones previas:

Existen tres niveles: **la vida, lo latente y lo discursivo**, somos habitantes de esos tres niveles (o somos capaces de sintonizar esos 3 niveles).

Esta concepción generaliza lo observado en los grupos de psicodrama. Todo lo que pasa en un grupo de psicodrama puede ser adscrito a uno de estos tres niveles. Una idea básica de la Teoría de la Escena es que las frases que se pronuncian en un grupo, la estructura emocional que rápidamente cambia de momento a momento y la vida de los individuos del grupo y su convivir son de tres estructuras diferentes, con tres modos diferentes de existencia.

Son de tres estructuras diferentes: las **frases** con que alguien relata un suceso, la cambiante, vertiginosa, **estructura emocional organizada** que es producida por el relato y que al mismo tiempo lo genera, es su fundamento abarcativo o matriz, y **la vida** misma del individuo que relata, vida que incluye a la estructura emocional y al discurso y que, para mayor complejidad, no puede diferenciarse en sus límites de la de los demás que le escuchan y sienten y conversan con él en el grupo.

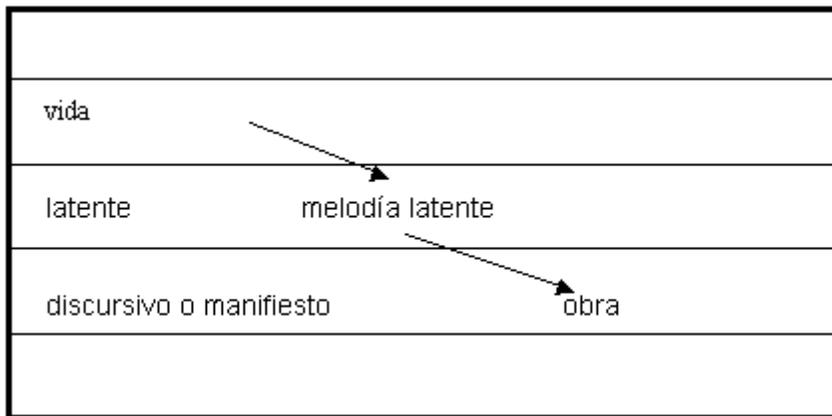
Las frases son más abstractas (6) que las estructuras emocionales, y éstas más abstractas que la vida. (Téngase en cuenta que con la "Vida" quiero indicar aquí el conjunto de todas las dimensiones de un individuo; o sea que empleo una acepción mucho más amplia que la de mera biología o biografía, acepciones a las que -además- esta acepción abarca).

El carácter distintivo fundamental de estas 3 categorías de estructuras es su riqueza (o pobreza) de dimensiones, su mayor o menor complejidad.

Se trata de 3 grados en una escala: el nivel inferior, el más pobre en dimensiones, es el del discurso, el más abstracto. El nivel medio es el emocional. El nivel de mayor complejidad, el que posee mayor número de dimensiones, el más concreto (7), es el de la vida.

DOS MOMENTOS DEL ACTO CREADOR

La creación de una obra pasa por dos momentos -que pueden ser simultáneos-: a) la producción de una melodía latente a partir de la vida del autor y b) esa melodía es llevada a aparecer o revelarse en lo manifiesto gracias a una forma artística u otro modo: plasmación de la obra. A cada uno de los momentos del proceso creador corresponden emociones, ansiedades y placeres diferentes.

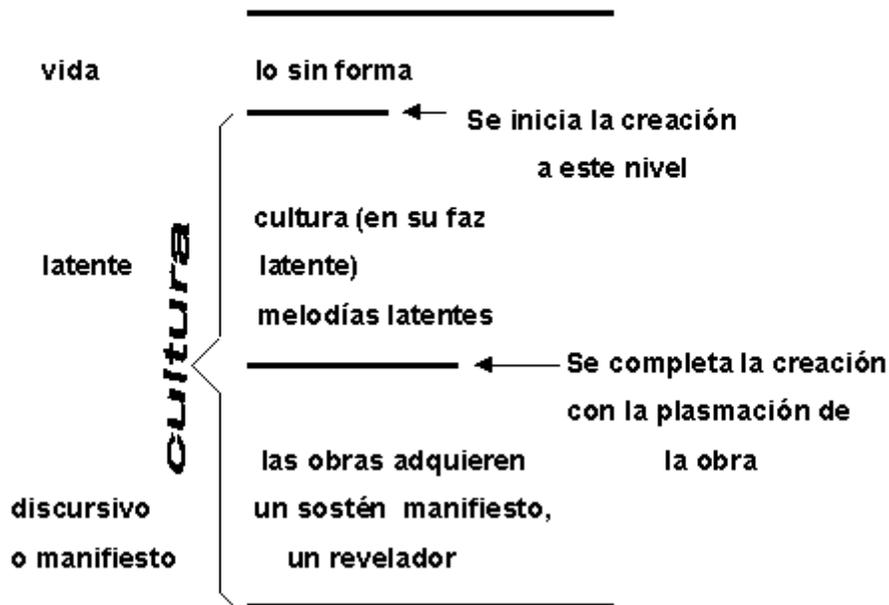


LA CREATIVIDAD, CAPACIDAD DE ORIGINAR FORMAS

La creatividad sería básicamente la capacidad de originar formas, de ir desde lo informal a las formas, desde zonas elevadas del ser, niveles donde éste aún no tiene formas, a niveles formales, más próximos a lo manifiesto. Crear no es simplemente combinar, si por combinar se entiende meramente disponer, armonizar formas ya existentes, la creación implica paso de nivel, desde uno de jerarquía mayor, informal, a otro menor jerarquía, formal.

Lo que vengo describiendo es el primer paso de la creación, el que origina la forma. Pero no basta con esto, esta forma está aún en lo latente. Y tiene que alcanzar lo manifiesto. Esto se produce en el segundo paso de la creación, paso en que se plasma la obra (de arte, científica, etc.).

**EL ASPECTO LATENTE DE LAS CULTURAS: RED DINAMICA
DE MATRICES Y MELODIAS LATENTES Y EL ASPECTO
MANIFIESTO: OBRAS MANIFIESTAS**



Propongo la hipótesis que cada cultura tiene una trama de melodías latentes legitimadas. Son patrones que indican la manera en que la vida debe ser "fracturada" para incluirse en dicha cultura y para permitir que los humanos puedan convertir a la vida en algo -finalmente- asimilable.

Al "fracturarse" o digerirse la vida aparece lo discreto y se originan las formas, que en un primer momento son estructuras latentes, formas con una dinámica vertiginosa de que están hechas las culturas en su aspecto latente.

Los genios creadores introducen nuevas melodías latentes, coherentes con el resto. Agregan melodías inéditas, que antes no se contaban entre las posibles o aceptadas en la cultura en que viven. La cultura crece y se enriquece. En la "existencia sin forma, de alta jerarquía" y rica de casi infinitas dimensiones, que se extiende más allá de la cultura, originan estructuras Inexistentes hasta entonces, pueblan el Informal espacio pericultural con forma, islas coherentes con el continente. Ese espacio pericultural es el ámbito de las obras maestras, ámbito de los genios creadores pueblan con, sus melodías nuevas que, desde entonces, pueden ser "habitadas", recorridas, utilizadas por los demás individuos de esa cultura.

CONCLUSION

El ser humano es capaz de transmutar la vida en discurso, es el único lugar del universo conocido donde esto se produce.

Tal vez la creatividad del hombre es una manera propia y específica de contribuir a la obra de la creación (con mayúscula: el cosmos entendido como creación) Tal vez lo que llamamos ser humano será simplemente aquella zona del universo donde el metabolismo de los significados tiene una mayor intensidad y un modo de manifestación más definido y completo. Es acompañando la dirección de la energía de la Creación Cósmica que el hombre crea.

Las aguas de un río se mueven río abajo: pero también tienen otros movimientos; laterales hacia la profundidad. En algunos lugares se forman remolinos. Con esos remolinos, que no son algo separado de río, podemos comparar a los humanos.

El título de esta conferencia es "La Creatividad, un atributo humano"

¿Es realmente un atributo, una cualidad del hombre, algo que le pertenece al hombre? Pude también llamar a esta conferencia: "El ser humano como forma manifiesta de la Creatividad". Basta para pensar de esta manera con revertir la perspectiva, trasladando el acento puesto en una de las partes de la frase a la otra, dando ahora mayor jerarquía a "CREATIVIDAD", en lugar de a "**Ser Humano**";

Entonces cabe preguntarse:

¿Es la creatividad un atributo humano como afirma el título de esta conferencia o es el ser humano un foco de la Creatividad Cósmica; un lugar, del universo donde, con intensidad y tal vez con modos específicos esa Creatividad se manifiesta?.

(1) Reservo la palabra dramatizar (y dramatización) para designar el empleo deliberado y conciente de las escenas con intención simbolizante.

Dramatizar, producir dramatizaciones, es pues, emplear como instrumento técnico las escenas.

A este término se le opone el de "actuar" o "actuación".

(2) Teatro genuino: teatro: expresión que se opone a la de teatro terapéutico o psicodrama.

(3) Jacobo Levy Moreno (1892 - 1975): Médico rumano. Vivió en Viena desde niño hasta 1925, luego en USA. Creador del Psicodrama. Introdujo el uso de las dramatizaciones en el campo psicológico, pedagógico y sociológico. En castellano puede consultarse entre otros libros. "Psicodrama", "sociometría y Psicodrama", "Fundamentos de la Sociometría".

(4) Y sus cercanos derivados del cine y la televisión.

(5) Más larga en mí. Proviene en parte de búsquedas previas a mi contacto con el Psicodrama.

(6) Abstracto: El verbo griego ágaipeco que se traduce por "abstraer" se usaba comúnmente para designar el acto de sacar algo de alguna cosa, separar algo de algo, privar a alguien de algo, poner algo aparte, arrancar algo de alguna cosa, etc. (Del "Diccionario de filosofía" de J. Ferrater Mora)

(7) Concreto: El término griego òýŌĭĕĭæ que se traduce por "concreto", significa literalmente, "con todo", es decir, "todo junto", o "entero", "completo". (Del "Diccionario de Filosofía" de J. Ferrater Mora.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "Algunas sugerencias con respecto a la utilización de las técnicas dramáticas en la investigación", VI Congreso Internacional de Psicodrama y Sociodrama. Amsterdam. 1971.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "Teoría de la Escena, Una apertura a técnicas no verbales", Revista de Psicoanálisis 1976, XXXIII, 2, Buenos Aires.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "Fundamentos para una teoría del psicodrama. Contribución a una descripción de lo imaginario". Ed. Siglo XXI, México, 1977.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "La respuesta afectiva del analista en función de su ubicación en la escena", Buenos Aires, 1976.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "Los afectos en la sesión analítica observados desde el enfoque de la teoría de la escena", en El Afecto. Su estudio psicoanalítico, publicación correspondiente al VIII congreso interno y XVI II simposium de la Asociación Psicoanalítica Argentina, Buenos Aires, 1977, y el "El Afecto" Revista Argentina de Psicología, año VIII, N° 23, Buenos Aires 1978.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "Teoría de la Escena. Historia y Estado Actual", IV Encuentro de Psicoterapia y Educación, La Plata, 13, 14. y 15 de abril de 1978, publicado en Momento. La Plata. Año IV N° 6 1978.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: FLOREZ MONROY M.C. "Psicoterapia de Parejas. Un Enfoque sistematizado de 15 horas de duración, con uso de técnicas verbales y dramáticas", págs. 46 y siguientes en Temas de Psicología Social. Año 4, abril de 1981, número extraordinario dedicado al VII Congreso Internacional de Psicoterapia de Grupo, Copenhague 1980.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "Theory of the ,Scene" en The Individual and the Group, Actas de VII Congreso Internacional de Psicoterapia de Grupo, Copenhague, 1980 Vol 2, editado por PINES, M Y RAFAELSEN, L. Ed. Pleñum, Nueva York, 1982.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M. "Teoría de la Escena Historia" Pág. 110 y siguientes, En' Desarrollos en Psicoterapia de Grupo y Psicodrama, compilado por MARTI TUSQUETS, J.L. Y SATNE. L. Ed. Gedisa, Barcelona 1982.

ADAMSON, G. MARTINES C., SARQUIS J.A.: "Creatividad en Arquitectura desde el Psicoanálisis" Ed. Paidós, Buenos Aires 1.985.

MARTINEZ BOUQUET', C.M.: "La formación del psicodramatista", pág. 195 y siguientes, en La Formación en Psicoterapia de Grupo y Psicodrama, compilado por MARTI TUSQUETS, i. L. SATNE L. Ed. Argot, Barcelona, 1986.

MARTÍNEZ BOUQUET, C.M.: "El Proceso de la Creativadd y sus Bloqueos. Algunas Investigaciones. Próxima aparición en la, Revista Clínica y Análisis Grupal, Madrid.