

PSICODRAMA

UNA PROPUESTA FREUDIANA

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla; nosotros podemos observar cómo nuestros vidas interiores transcurren en una especie de lucha de fuerzas entre nuestros impulsos, las normas éticas, morales, sociales, la crítica y la conciencia intentando poner orden y equilibrio a nuestra existencia.

El juego que damos a diario con nosotros mismos nos mete en la eterna lucha de la voluntad por poner en orden nuestros deseos. Jugamos a inventar expectativas y luego vivimos de la insatisfacción de que nada sucede como habíamos pensado.

Nuestra psiquis es la siguiente: Vale la pena reivindicar el valor del juego en nuestra vida, como bálsamo contra la rigidez, contra los automatismos y contra la idea de que nuestra personalidad es como una roca, firme y permanente, transformada sólo por el paso de los años y el castigo de los elementos externos. ¿Cómo vamos a poder cambiar, a volvernos más flexibles y a utilizar nuestra creatividad, si no es jugando con nosotros mismos? Sólo existe una realidad: ¡qué somos! En cambio cuando creamos que somos "eso", empieza el juego y nos convertimos en jugadores, creadores de experiencias.

El juego permite que nos inventemos, nos permite fluir y es entonces cuando nos inventamos en su creador.

(Extracto de la introducción)

Enrique Cortés y Colaboradores

PSICODRAMA

UNA PROPUESTA FREUDIANA

PSICODRAMA
UNA PROPUESTA FREUDIANA

Enrique Cortés y Colaboradores



EL PSICODRAMA:
Una propuesta freudiana

ENRIQUE CORTÉS Y COLABORADORES

Psicodrama
Una propuesta freudiana
Enrique Cortés y Colaboradores

Diseño y maquetación: *dinisco Estado Gráfico*
Ilustración portada: *Cristian Toro*

1ª Edición: Junio 2009
ISBN: 978-84-613-3573-2
Depósito Legal: M-33777-2009

ALBORÁN EDITORES, C/Pedro Antonio de Alarcón 41, 3º G 18004 Granada (España)

ENRIQUE CORTES
Y COLABORADORES

EL PSICODRAMA:
UNA PROPUESTA FREUDIANA

Autor

ENRIQUE M. CORTES PEREZ

Psicólogo clínico y psicoterapeuta EFPA (Federación Europea de Asociación de Psicólogos). Miembro de la Asociación Española de Psicodrama. Autor del libro "Apuntes de Psicodrama Freudiano" y coautor en el "Manual de Formación de la Asociación Española de Psicodrama (dicho manual contiene el desarrollo del programa oficial de formación en Psicodrama aprobado por la AEP y avalado por la FEAP). Director del curso de formación en psicodrama freudiano del I.P.E.T.G. de Alicante.
<http://www.grupopsicodrama.com>

Colaboradores

ALBERTO COLOMER

Ldo. en psicología, formado en Terapia Gestalt y Psicoterapia Integrativa por el I.P.E.T.G. de Alicante. Ha trabajado como educador y psicólogo con niños y adolescentes con problemática sociofamiliar.

ALBERTO SABROSO

Formado en Psicoterapia Clínica Integrativa, Terapia Gestalt, Medicina Naturista, Empresariales, Discípulo de Mawlana Sheik Nazim.

ISABEL GARCIA

Psicóloga gestáltica, especialista en drogodependencias y adicciones. Experta en medicina psicosomática y de la salud por la Fundación Universidad Miguel Servet y Directora del programa de rehabilitación integral para personas con enfermedad mental crónica y trastornos graves de la personalidad en Afembbb. Codirectora del CVap.Centro Valenciano de Psicoterapia.

ALFONSI HUETE

Psicóloga y psicopedagoga, terapeuta gestalt y terapia integrativa. Especialista en drogodependencias

PAQUI ALCARAZ

Trabajadora Social. Ha desarrollado su labor profesional desde 1989 en el ámbito del menor, familia e inmigración. Introduce de forma habitual la intervención grupal como método de trabajo. Formada en Terapia Sistémica, llega al Psicodrama Freudiano fascinada ante este "juego de riesgo".

CARMEN RIPOLL

Psicóloga psicoterapeuta (Gestalt, Psicoterapia Clínica Integrativa). Servicio Murciano de Salud (Hospital General Universitario "Morales Meseguer"). Tutora de prácticas (Univ. de Murcia).

SIBI DOMINGUEZ

Psicóloga. Formada en Terapia Gestalt. Terapeuta Familiar Sistemica por el Centro Kine de Barcelona. Alumna de Claudio Naranjo y formada en Psicoterapia Integrativa en el programa SAT. Terminando el seguimiento del Eneagrama III impartido por Juanjo Albert y Elena Revenga. Psicoterapia integrativa por Juanjo Albert.

MANUEL MORENO

Licenciado en Teología. Diplomado en Trabajo Social. Formado en Terapia Gestalt (Asociación Española de Terapia Gestalt. Formado en Psicología Clínica Integrativa (I.P.E.T.G. Alicante).

CARLOS GARCIA

Licenciado en psicología. D.U.Enfermería. Formación en Gestalt, formación en Psicoterapia Clínica Integrativa. Master en prevención y tratamiento de los trastornos adictivos. Trabaja en un recurso de asistencia al drogodependiente.

VIRTU MARRUENDA

Psicóloga. Psicoterapeuta. Formada en técnicas Gestálticas (I.P.E.T.G.) y en Psicoterapia Integrativa (Juanjo Albert) Actualmente formación en Psicoanálisis y en Psicodrama freudiano.

LUZ AGUDELO

Medica. Gestaltista. Formada en Psicología Integrativa con el programa S.A.T por Claudio Naranjo y en Psicoterapia Clínica Integrativa por Juanjo Albert. Formada en Psicoanálisis.

AMPARO MIÑANA

Especialista en Psicología Clínica, Profesora de Yoga Sivananda. Actualmente compagina la práctica clínica con estudios de Postgrado, Master Oficial en Psicología Clínica y de la Salud en la Universidad de Murcia.

BEATRIZ MARTINEZ

Postgrado Oficial en Intervención Social y Mediación por la UMU, Formada en Terapia Gestalt, Experta en Rehabilitación de la Salud Mental e integración sociolaboral. Coordinadora y Técnica del área de mayores y dependencia del Ayuntamiento de Alcantarilla (Murcia)

ESTHER MARIN

Licenciada en Ciencias de la Información. Investigadora y profesora de Psicología de la Comunicación (Licenciatura de Comunicación Audiovisual) Centro de Estudios Ciudad de la Luz.

INDICE

Presentación.....	pg.13
¿Porqué el juego?	pg. 15
El psicodrama: Un proyecto freudiano.....	pg.17
Rescribiendo la propia historia.....	pg. 111
Teatro(cine) y grupos	pg. 115

“Los dioses han muerto. Se murieron de risa cuando escucharon a un Dios decir que era único”.

G. Deleuze

PRESENTACION

Hace ya cinco años de aquel *“apuntes de psicodrama freudiano”*. Ahora, tal vez empujado por el curso de formación que se lleva a cabo en el Instituto de Psicoterapia Emocional y Técnicas de Grupo de Alicante (I.P.E.T.G.), me veo con la necesidad de poner sobre papel lo que allí va aconteciendo. Tal vez para aquellos que leyeron aquel libro, habrá algunas partes de éste que les resulten familiares, aunque bien viene refrescar la memoria.

En esta ocasión no me encuentro sólo, los integrantes del grupo de formación me acompañan.

Mes a mes y en una mañana de sábado nos reunimos. Tras disponernos en círculo y atrevernos en las funciones de observador y animador, nos exponemos en nuestro discurso, discurso que va haciendo eco en el grupo, de donde se entresacan escenas que nos ayudan a ir simbolizando, aquello que de imaginario habíamos traído.

Pensado en la cronología lógica del tiempo que transcurre empezamos presentándonos, conociéndonos y conociendo al psicodrama de los Lemoine; luego hablamos de las escenas, del “darse el tiempo justo”, de la escucha, de la animación, del cambio de roles y de tantas otras cuestiones-herramientas a poder utilizar en nuestros “juegos” psicodramáticos.

Este libro, pues, está pensado para compartir con otros algo de nuestra experiencia y cabe decirlo, también para recordar, no sin cierta nostalgia y alegría, un trabajo hecho, con ilusión, con algunos “amigos” que me dieron su confianza.

Obviamente no estamos todos los que empezamos, algunos se apearon durante el camino (fueron pocos) y otros, para nuestra satisfacción se subieron al tren y con su subida, el grupo respiró aire fresco, aire de significantes que trazaban, en círculo pequeños, recorridos de significación.

E. Cortés

¿Por qué el juego?

Xavier Guix en uno de sus artículos dice que hubo un tiempo en que no tuvimos duda alguna sobre que éramos aquello que representábamos ser: futbolistas, bomberos, cantantes, toreros, bailarines... Además poseíamos una extraordinaria capacidad para cambiar de personaje en un santiamén.

Luego perdimos la capacidad de sorprendernos y en ese dejar atrás al niño o la niña que fuimos, abandonamos sin darnos cuenta materiales nobles para nuestra autoconstrucción.

Y es también así, sin darnos demasiada cuenta de cómo lo hacemos, como nos vamos volviendo rígidos, incapaces de asumir otro rol que aquel al que nos hemos acostumbrado tanto, que al final nos identificamos sólo con él.

En la vida adulta, cada decisión que tomamos, cada rol que asumimos, acarrea su responsabilidad, cada pérdida es irreparable y nadie nos saca las castañas del fuego. Ese es el vértigo que produce el juego de la vida, y ante tamaña realidad hay quien aprende a aceptar, hay quien se rebela, hay quien se resigna y también hay quien no aguanta demasiado y prefiere hacer regresiones.

El juego de la vida es un misterio, y no hay engaño más clamoroso que creer que podemos tener la vida bajo control.

García Márquez, nos dice que, la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla; nosotros podemos observar cómo nuestras vidas interiores transcurren en una especie de lucha de fuerzas entre nuestros impulsos, las normas éticas, morales, sociales, la crítica y la consciencia, intentando poner orden y equilibrio a nuestra existencia.

El paseo que damos a diario con nosotros mismos nos mete en la eterna lucha de la voluntad por poner en orden nuestros deseos. Jugamos a inventar expectativas y luego vivimos de la insatisfacción de que nada sucede como habíamos pensado.

Nuestra proclama es la siguiente: Vale la pena reivindicar el valor del juego en nuestra vida, como bálsamo contra la rigidez, contra los automatismos y contra la idea de que nuestra personalidad es como una roca, firme y permanente, transformada sólo por el paso de los años y el castigo de los elementos externos. ¿Cómo vamos a poder cambiar, a volvernos más flexibles y a utilizar nuestra creatividad, si no es jugando con nosotros mismos? Sólo existe una verdad: ¡qué somos! En cambio cuando añadimos que somos "eso", empieza el juego y nos convertimos en jugadores, creadores de experiencias.

El juego permite que nos reinventemos, nos permite fluir y es entonces cuando nos convertimos en su creador.

Estos días recibí un artículo de **Esther Marín**, “Elogio al análisis de la ficción”, en el que se ofrece una aproximación del psicodrama al cine. Esther escribe lo siguiente:

*En la laguna oculta
de la catedral primigenia
están todas las imágenes
del relato más hermoso jamás contado.
El secreto, la llave y prueba de la pronta surgencia,
reclama a sus diosas y arquitectas
que jueguen como niñas sol.*

Han dejado de poner *The End* al final de las películas... Los títulos de créditos comienzan a pasar, la luz de la sala se enciende y es a partir de este momento, y durante los que le siguen hasta que volvemos a lo que entendemos por realidad, y siempre que la obra haya logrado nuestra identificación, que acontece un momento extraordinario y trágico en que se gesta la esencia de la ficción.

Pero quizá por lo que tiene de impreciso, de rellano de escalera sin pretensiones, de lugar de paso, quizá por ello, la *post-ficción* suele ser pasada por alto en los estudios, análisis y críticas cinematográficas profesionalizadas, y también, claro, por aquel público que jamás rumia un film con intención de integrarlo al ámbito de su pensamiento y experiencia. Pero ¿cómo hacer que el receptor obtenga del cine algo más que mera y superflua evasión de la realidad si el estudio de éste se circunscribe a aspectos igualmente superficiales¹ y se evita lo trascendental? En una cultura en la que cada cosa tiene su lugar, aquello que adolece de placa con nombre tiende a hacinarse en pasillos, salas de espera, desvanes y subterráneos olvidados, lugares cinematográficos por antonomasia en los que sedimenta aquello que la tierra ajada no absorbe y escapa entre sus grietas.

Así las cosas, el cine se estudia por su autor, o autores y actores, se estudia por su técnica y lenguaje cinematográfico, por su género, por los temas superficiales¹ que toca... pero ¿dónde queda el estudio del cine por su esencia más característica, por su poder en sí, por su capacidad de aportarnos un conocimiento que no es posible obtener si no es a través de él, por el aprendizaje significativo que aporta a nuestra experiencia como ficción que no es sino la esencia misma del cine?, ¿dónde queda el estudio del cine como sublimación del deseo, de la falta, vacío o pérdida insaciable e inconfesa, como exorcismo de la alienación a la que esa falta insaciable nos conduce? Quizá habría que preguntarse a la vez quién está realmente capacitado para realizar este tipo de análisis sin pecar de añadir más transferencias a las de los propios autores, pero por encima de todo, es necesario rescatar al análisis fílmico de la crítica cinematográfica dominante técnica y/o apocalíptica, y devolverlo al ámbito del análisis emocional al cual pertenece el cine por partida triple: como ficción, como arte, y como representación a través del código (el audiovisual) que participa de procesos cerebrales emocionales, frente al gráfico, por ejemplo, propio de la ficción escrita. La relación entre cine y deseo es algo claramente reconocido, ¿por qué entonces resistirse a que el estudio sobre el cine no se entregue de una vez al ámbito del análisis del deseo?

Dice el reconocido filósofo y psicoanalista lacaniano Slavoj Žižek que necesitamos al cine para conocer la realidad, porque a través de él se ofrece un conocimiento más real que la propia realidad, aquella experiencia que por su excesiva carga emocional no podemos asimilar sino es ficcionándola².

El cine ficciona lo que no es asimilable de forma consciente, lo convierte en un drama, en una representación simbólica que contiene la esencia, los brotes de las pulsiones recónditas de nuestra alma. Esa es la mirada privilegiada que puede aportarnos la ficción.

Leer ficción, aprenderla, se torna así en condición irreductible para entender la vida, para entendernos. Leer ficción, interpretarla, concluir sus significados, revelar lo representado...

“Hay películas que parecen capturar la imaginación colectiva en todo el mundo, se convierten en hitos”, dice el director de cine Martin Scorsese. Lo cierto es que si el cine sólo fuera lo que sus críticos dicen de él, no podría entenderse la conmoción³ que determinadas películas causan a nivel social. Lo que demuestra que el análisis fílmico dominante no da las respuestas necesarias a lo que el cine significa. No sabe explicarlo suficientemente si no trata esencialmente la emoción.

El psicodrama o psicoanálisis lacaniano de grupo parte igualmente de la representación ficticia de aquello que compone nuestro imaginario, de la identificación emocional, y propone la lectura del lenguaje simbólico que participa en el juego interactivo de la escena. La expresión dramática del pensamiento trabaja, a través del juego y la observación visual, procesos neurológicos no secuenciales ni racionales, distintos a los que participan en otro tipo de expresiones; la creatividad del acto permite sustituir el objeto de deseo por algo que sí es *aprehensible*, y manipular ese imaginario rompiendo con la enajenación alucinatoria, y la alienación de nuestro comportamiento. El psicodrama propone entonces no sólo la lectura simbólica de un relato ficticio, sino la acción creativa en sí como terapia, conectando así con muy variadas líneas psicológicas, como la Gestalt, el Construccionismo o Interaccionismo Simbólico, métodos como las Constelaciones Familiares, u otros propuestos por el filósofo y dramaturgo Jodorowsky como la Psicogenealogía y la Psicomagia. Junto a ellas, las recientes y constantes aportaciones de la neurología sobre el funcionamiento cerebral y hormonal no sólo han dotado de valor científico muchas de las argumentaciones realizadas por el psicoanálisis, sino que añaden matices y color a aspectos ya caminados, permiten profundizar con mayor seguridad en el averno de las pasiones, y han abierto vías extraordinarias de información sobre el pensamiento humano.

El miedo del infantilismo apocalíptico que hoy, a pesar de todo, sigue dominando el análisis del cine y la producción audiovisual en general, no sólo siembra absurdamente con su neurosis el mismo terror que critica⁴, sino que impide obtener un conocimiento profundo de la ficción, tratarla como objeto de aprendizajes⁵, porque realmente abomina de ella. El estudio de las dinámicas emocionales que participan en los procesos comunicativos sólo son relevantes en cuanto a su uso pernicioso e instrumental en la estrategia de inocular mensajes en la caja oscura o tabla rasa de nuestra mente con el fin de manipular mecánicamente nuestro comportamiento⁶... Como la *femme fatale* de tantos films o las brujas y madrastras de los cuentos de tradición patriarcal,

desde la visión apocalíptica, la ficción es considerada injustamente como una engañosa trampa, y el aprendizaje significativo de las obras un tabú imposible de admitir.

Utilizo deliberadamente el término cognitivo y pedagógico de *aprendizaje significativo*, porque mi crítica es extensible al ámbito de la cultura en general e incluye al sistema educativo. Mientras el objeto de estudio de la psicología, del psicoanálisis, continúe estando confinado en el cerco de la terapia clínica, la sociedad no habrá realizado el suficiente aprendizaje significativo de sus pulsiones irracionales, lo que deviene en que seguirá (continuando con el argot educativo) suspendiendo la asignatura emocional. Por eso el acercamiento al psicoanálisis lacaniano o psicodrama aquí propuesto, desde diversos ámbitos, manifestaciones o expresiones sociales, me parece mucho más que interesante, irreductiblemente necesario.

Han dejado de poner *The End* al final de las películas, y tampoco nada avisa de que algo vaya a empezar...

¹ Entiendo aquí superficial en sentido psicológico, como consciente y no oculto a la razón.

² En el documental *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006)

³ Es necesario puntualizar que me refiero a una conmoción psicológica *post-ficción*, y no a efectos sobre el consumo de las campañas publicitarias de mercado que los teóricos de la Industria Cultural atienden.

⁴ Esther Marín (2006) dice sobre este tema: "Los análisis que relacionan violencia y televisión (e.g. García Galera, 2000), parapetados en mostrar cómo la emisión de escenas violentas fomenta en el receptor una visión del mundo amenazante y temible (de la que cabría defenderse), pierden la objetividad de asumir, primero, que sea también la percepción de amenaza y miedo la que haya animado el germen de este tipo de estudios (...), y en consecuencia también dejan de ver en qué medida la profusión de títulos alarmistas sobre el tema está participando en la conformación de esa misma visión agresiva y temible de la realidad del lector-receptor que critican favorece la televisión": "Conocimiento del Medio, por favor. Una aproximación sociológica sobre el vacío curricular en materia de comunicación audiovisual" en *Comunicación y pedagogía: Nuevas tecnologías y recursos didácticos*, ISSN 1136-7733, Nº 214, 2006, pp. 59-63.

⁵ Se trata de aprender *de* y no sólo *con* lo ficticio o lo emocional, es decir no se trata de utilizar la ficción sólo como forma de facilitar el aprendizaje de otros contenidos, sino de aprender directamente de ella.

⁶ La base de la perspectiva apocalíptica se apoya en las teorías mecanicistas de la comunicación vinculadas al conductismo, ámbito de la psicología ampliamente superado no sólo por el psicoanálisis, sino desde una perspectiva científica, por la psicología cognitiva, y especialmente por la neuropsicología, que a partir de los 90, ha demostrado que el pensamiento no sólo funciona a partir de procesos racionales, sino también irracionales; que el hemisferio derecho, relacionado con las capacidades creativas, intuitivas y emocionales procesa información un millón de veces más rápido que el izquierdo- racional.

Enrique.- Precisamente ayer, José María Merino, nuevo miembro de la academia española, abrió la sesión con un apasionado discurso-relato en torno a las «trampas de la memoria», la débil línea que separa la ficción de la realidad y su «experiencia de imaginador». Merino leyó su discurso de ingreso titulado “Ficción de verdad” en el que presentó la ficción como «una forma exclusiva de verdad» y ofreció algunas claves para moverse por el movedizo territorio de la imaginación. Una ficción que, según sostuvo, «es la que inventó al ser humano, no al revés». Aseguró Merino que el hombre «se convirtió en sapiens desde el instante en que inventó la palabra y la ordenó en ficciones». Relata desde su propia experiencia de “imaginador de ficciones”, y va ofreciendo una lección magistral sobre cómo la literatura sirve para desentrañar la “escurridiza” realidad, hasta el punto de que “la ficción construye una forma exclusiva de verdad”. Como él dice: “La buena ficción siempre resulta una revelación, mediante lo simbólico, de lo que la realidad esconde”.

Me quedo con tu pregunta: ¿Cómo hacer que el receptor obtenga del cine algo más que una mera y superflua evasión de la realidad...? la respuesta la encaminas hacia lo emocional, la ficción..., efectivamente, yo pienso que algo del SER es "tocado" en la medida que se conecta con lo emocional, no digo catártico.

Quisiera me aclarases lo que quieres decir cuando hablas sobre el miedo del infantilismo apocalíptico.

Esther M.- La perspectiva apocalíptica como forma de concebir la cultura de masas es una expresión acuñada por Umberto Eco para definir la posición de los teóricos que ven en los medios de comunicación audiovisuales una amenaza y una muestra de decadencia humana de la que hay que protegerse, frente a la perspectiva integrada de aquellos que analizan los medios desde las oportunidades que ofrecen para el desarrollo social, Umberto Eco (1968): Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen (12ª, 1999) [1964]. A este respecto, Eco apuesta por el análisis del texto audiovisual como forma de comprender los hechos socioculturales desde la mirada de los procesos comunicativos. En su caso desde el ámbito de la semiótica, pero el objetivo es el mismo que el que aquí se propone: el análisis del significado del mensaje mediado como forma de evitar la alienación que Eco trata desde una perspectiva social y la psicología desde lo subjetivo.

Por otro lado me interesaba subrayar la responsabilidad que tiene el analista de ficción, la necesidad de que conozca y atienda la dinámica emocional, de lo contrario, los análisis sobre las obras en vez de aportar luz, sólo sirven para perderse todavía más en las proyecciones de los propios traumas, no conscientes, del que analiza.

Enrique.- Millás en el prólogo del libro “cine en el diván”, dice que del mismo modo que el cuerpo físico segrega jugos, el cuerpo psíquico segrega pasiones, y que el relato es una forma de conocimiento cuyos contenidos llegan a aquellas partes del ser humano. De este modo sabemos por qué el cine, más allá de hacernos pasar un buen rato, nos hace más sabios, aunque se trate de una sabiduría inconsciente, que de forma ocasional se pone al descubierto.

Todos conservamos en nuestra memoria algún personaje que nos impresionó, y sin que sepamos muy bien por qué, queremos saber qué le pasaba a tal personaje, pero no podemos respondernos si tenemos sólo en cuenta una supuesta verdad aparente. Necesitamos recurrir a esa otra parte, menos

visible, que está presente sin que reparemos en ella. Y Su esclarecimiento permite completar los datos que ya sabemos por la película.

Creo que deberíamos poder gozar de nuestras fantasías a través de la obra, sin avergonzarnos ni reprocharnos, proporcionándonos un placer preliminar, a través de la estética, que se continúa en el placer que produce la descarga de nuestras emociones.

La contemplación de la obra dramática permite que cada espectador se cree un protagonista, ya que le permite identificarse con él, sabiendo que es otro el que está en escena y que nunca llegará a sentirse amenazado en la realidad. Nuestras fantasías y nuestros sueños transcurren en escenarios imaginarios en los que somos los protagonistas de nuestros deseos. Se trata de pequeñas películas que tienen un pase privado del que somos el único espectador.

El psicodrama freudiano toma cuerpo a partir de las formulaciones de Gennie y Paul Lamoine; los cuales fundaron a finales de los sesenta la S.E.P.T. (Société d'Études du Psychodrame Pratique et Theorique); organización que agrupa en su enorme mayoría, a psicoanalistas de la Ecole Freudienne interesados por el campo de lo grupal y sus técnicas.

Más tarde los Lemoine vendrán a España traídos de la mano de Pacho O'Donnell y será a partir de este momento que el psicodrama lacaniano en España se va fraguando tras varios años de viajes a París por parte de psicodramatistas españoles (Matilde Enriquez, Magda Bosch, Ana Madarro, Rosa Masip, Mario Polanuer M^a Dolores Sánchez, Vicenta Porcar, entre otros); los cuales consiguen organizar sesiones de trabajo mensuales en Barcelona y Madrid con la presencia de los Lemoine.

En 1988 se lleva a cabo el primer Congreso anual en Madrid; y fruto de él surge la elaboración de la primera revista sobre psicodrama freudiano en España, "Cuadernos de Psicodrama".

Fundamentos Teóricos.-

El nombre es *psicodrama freudiano* por varias razones: lo fundamental es la representación o el juego con todo lo que ocurre en la escena, por lo tanto tiene que ser *psicodrama* y tiene que ser *freudiano* porque el propio Lacan siempre dijo que él era freudiano. Lo que es diferenciador de cualquier otra práctica, es que los psicodramatistas freudianos deben tener una formación lacaniana.

No obstante también he visto que en otros lugares se le denomina psicodrama lacaniano y análisis freudiano de grupo.

El psicodrama freudiano tiene un rasgo específico: se realiza y se practica en el seno de un grupo, entendido éste no como una entelequia que existe independientemente de los miembros que lo componen sino como un agujero, como un dispositivo imaginario, como un lugar artificial al que confluyen un conjunto de seres humanos.

En primer lugar, se trata del trabajo singular de los integrantes de un grupo en su relación con sus semejantes, aquél otro al que le puede pasar algo parecido a uno mismo: "a mí me pasa lo mismo que a ti", pero cuya respuesta

estará marcada por su propia historia ya que el ser humano es un sujeto más su realidad y esta realidad nunca se resuelve al estilo colectivo.

Es por eso que no se considera a un grupo como triste, histérico o feliz... Aunque podamos contagiarnos de la emoción ajena, es de manera transitoria y está al servicio de la comunicación, la cual colabora en la instalación de un lazo social entre las personas.

Apoyados en una base psicoanalítica, sabemos que la comunicación está basada en el malentendido por el cual presuponemos en el otro tal o cual sentido a su decir o a su acto, a partir de ahí no hay más que un paso para darle argumento a las distintas escenas de la vida de un sujeto (para el psicoanálisis el sujeto es aquella persona atravesada por la falta), las cuales transcurren en los distintos grupos naturales por los que pasa a lo largo de su historia: su familia, su escuela, el o los trabajos, el grupo de amigos...

La base sobre la que se soporta toda la teoría del psicodrama lacaniano está en el duelo.

La cuestión del duelo podemos verla mediante el juego del carretel o del Fort-da descrito por Freud:

“El niño tenía 18 meses y prácticamente no hablaba. Cuando su madre se ausentaba no lloraba. Solía arrojar lejos de sí todo tipo de objetos, emitiendo un o.o.o.o. prolongado, pleno de satisfacción. Un día Freud descubrió que había elaborado un juego a partir de un carretel al que había atado un hilo. Lo arrojaba desde su cama, gritando este o.o.o.o. que, como afirmaba la familia, significaba fort (partida), luego tiraba del hilo gritando alegremente daaaa (He aquí). Este era el juego completo, desaparición y retorno”.

Mediante este juego el niño simbolizaba la separación con la madre y el poder manipularlo es lo que le permite aceptar el traumatismo de esa separación y el no refugiarse en lo imaginario. No vive una satisfacción de orden alucinatorio ni tampoco necesita de lo real de la percepción. Ha renunciado a la omnipotencia.

Esta renuncia, esta simbolización del destete es requisito para que el padre se convierta en símbolo de la ley.

¿Qué es simbolizar?: el carretel es el equivalente de la madre, pero también de todo aquello que es susceptible de desaparecer. El símbolo es eso, algo que viene en el lugar de otra cosa. De ese modo se va anudando una cadena de sustituciones. Si no simboliza, el niño se encierra en lo imaginario, en un sueño en el que encuentra un fantasma de madre siempre presente bajo la forma de un objeto que lo lleva al delirio y que además tiene el inconveniente de no dejarle ver la presencia real de su madre cuando esta regresa, ya que ella está en el objeto del delirio.

En la representación se experimenta la separación y ese duelo es el que lleva a la clarificación y a la reconciliación.

La representación, pues, se encuentra ligada a una ausencia y al reconocimiento de esa ausencia.

Podríamos decir que el sujeto aprende a tener aquello de otra manera. Sería el carretel.

¿Cómo pasar de lo imaginario a lo simbólico? ¿Cómo desembarazarse de las identificaciones alienantes? ¿Cómo romper con la imagen de completud e ir aceptando nuestra falta?

El psicodrama tiene que ver por un lado con las identificaciones, y por otro en cómo romper *con las repeticiones*. Para ello recurrimos a las elecciones y a las representaciones, las cuales al ser siempre fallidas nos conducen a lo inesperado. Efecto de duelo que nos posibilita otros reencuentros.

En un momento dado el telón se abre y la escena empieza, dando paso a lo imaginario de la función, entonces empieza un discurso donde Carlos ya no es Carlos, Alfonsi ya no es Alfonsi, y así sucesivamente; es más, Carlos puede ser un padre para Alberto y Alberto un amigo para Carmen; como vemos un juego de personajes imaginarios se despliega, y tan solo debido a un rasgo, ya que un rasgo basta para ser elegido; también los objetos entran en el juego y una silla puede ser una cama.

¿Qué posibilita la representación? Precisamente lo que no está, lo que falta, es por eso que el tiempo es otro tiempo, el espacio otro espacio y las personas otras personas. Este es el juego del fort-da.

Y ¿Para qué?, ¿Por el hecho de recordar?, ¿Para intentar reparar lo irreparable?, ¿o para encontrarse, precisamente con lo faltante, con el deseo?

La escena se construye precisamente para dar la posibilidad de que el protagonista se vea ante la falta que nunca será saturada. Esto produce un efecto, el efecto de cuestionarse, cuestionarse sobre lo que se le demanda al otro, lo que se quiere de él, cuestionarse sobre qué es lo que ese otro desea de mí o sobre qué deseo yo.

El resultado final es el renunciamiento a tener al otro como objeto, salir de la alienación, lo que posibilita el intercambio simbólico, el intercambio entre objetos, la simbolización.

Podemos pensar, sin equivocarnos, que todo grupo se funda a partir del desencuentro, en el momento en que uno le dice al otro “yo no tengo lo que tú me demandas”, “tú no tienes lo que yo te demando”. Entonces uno puede empezar a hablar de lo que cojea en su vida; de esa madre egoísta y absorbente o de ese padre abandonico, del poder, de la rivalidad, o de la búsqueda del prestigio.

Alberto S.- La verdad es que no me considero que tenga una formación lacaniana. Considero que por haberme psicoanalizado durante algún tiempo, haber tenido una formación en psicoterapia integrativa donde también se impartía psicoanálisis lacaniano, llevo dentro de mí algunas nociones básicas acerca de un psicoanálisis lacaniano.

Para el creador de la gestalt, Fritz Perls, Freud fue un referente, un Maestro durante muchos años. Fritz llegó a fundar un Instituto de Psicoanálisis, era miembro de sociedades de Psicoanálisis, y en un momento de su vida se separó del psicoanálisis, de Freud, encontrando su propio estilo de acompañar al otro en su proceso...

El psicodrama freudiano lo veo como una forma de acercar la gestalt y el psicoanálisis, muchos años enfrentada, quizás esto sea demasiado idílico, ideal, quizás esta sea una proyección mía, un deseo mío de integrar lo que llevo dentro con lo que estoy recibiendo de nuevo.

Me gustaría saber, en el juego del carretel, o no entiendo bien, o quizás no esté de acuerdo con Freud...Lo cierto es que así leído, tal cual, sin saber más, se me ocurren estas preguntas:

¿Porqué Freud quiso saber de ese niño?. Es decir, ¿fueron sus padres a terapia psicoanalítica y entonces le contaron lo que pasaba con su hijo de 18 meses? Si su madre se ausentaba... ¿quién veía al niño jugando a este juego? Imagino que debía de ser el padre, o la niñera, o niñoero (no creo, pero siempre puede haber alguna posibilidad), tal vez los abuelos...Escuchado así: *“Solía arrojar lejos de sí todo tipo de objetos, emitiendo un o.o.o.o. prolongado, pleno de satisfacción”*.

Puedo imaginarme tirando, a este niño de 18 meses, todo tipo de objetos. Tirando objetos quizás que no eran aptos para poder jugar con un niño. Me hace pensar que el niño quizás estuviera expresando la rabia, para poder tirar “todo tipo de objetos”.

Puedo estar de acuerdo en que con este juego, el niño simbolice la separación con la madre; pero no estoy tan de acuerdo, que con este juego, este niño, “accepte el traumatismo de esa separación”. ¿Porqué fue traumática para este niño en concreto la separación?, ¿Todas las separaciones de la madre han de ser traumáticas?, ¿Cómo supo Freud, que este niño no se refugio en lo imaginario? ,¿Cómo sabemos que este niño no vive una satisfacción de orden alucinatorio? ¿Cómo sabemos que este niño no necesita de lo real?. Me puede dar lugar a pensar que el niño ha aceptado ya que la madre, simplemente, no puede estar siempre con él, como antes estaba. Ahora el niño, ya acepta la realidad, la falta. Sinceramente, me cuesta creer, contado así, y de un niño de 18 meses, más todavía, que el niño haya renunciado a la omnipotencia.

Este niño va para Buda.

Si que, sinceramente, creo que este juego del carretel quiere venir a explicar asuntos clave que nos pasan a todos, como la dificultad de aceptar la realidad, y de ahí, la omnipotencia... Me sale curiosidad de saber, ¿Cómo eran los padres de este niño? ¿Cómo trató Freud a este niño? ¿Qué consejos les dio a sus padres, o cómo trato a sus padres, en base a la información que tuvo del juego del niño?

Enrique.- Me parece importante, intentar responder a algunas de las preguntas que te cuestionas, son cuestiones que yo doy por sabidas, cuando no debería ser así.

¿Por qué Freud habla de este niño...para qué? ¿Con qué objetivo?; ¿Quién es este niño? y sobre todo ¿porqué años más tarde los Lemoine van a decir algo tan categórico como que "El psicodrama freudiano se basa en el fort-da de Freud?

El niño en cuestión era el nieto de Freud; él observaba este juego de su nieto y como Freud era muy buen observador, empieza a darse cuenta que este juego iba acompañado de unas palabras fort y da (que significan partida y he aquí) y lo asocia con las ausencias y presencias de la madre del niño.

Freud se va a basar en este juego para dar cuenta de las salidas que el sujeto tiene ante la falta, ante la castración, ante la ausencia de la madre.

¿Qué es la falta y porque es traumática? es traumática en tanto que echa por el suelo el sentimiento de omnipotencia. Me explico: al principio el niño se imagina siendo un todo junto a la madre (el huevo que he escuchado en más de una ocasión), donde no hay lugar para un tercero. ¿Qué simboliza la ausencia de la madre? que ella desea más allá del niño; si ella se separa del

niño es porque necesita estar en otro lugar, en el trabajo por ejemplo, es decir que el niño no se lo da todo, no lo es todo para ella...y aquí aparece el tercero. El pensamiento del niño es el siguiente ¿si no soy yo, quién lo es todo para ella, **quién es?** la respuesta se dirige hacia el padre.

Ese es el trauma: "no ser todo para el otro" o lo que es lo mismo yo estoy castrado, soy faltante o como queramos llamarlo y a partir de esa falta surge el deseo...en tanto que uno desea aquello que no tiene; por eso el deseo es insaciable.

Lo que Freud intenta explicar mediante esta observación es que ante el sentimiento de falta el sujeto, bien sea perverso, neurótico o psicótico, va a emplear unas u otras estrategias defensivas. Y que el neurótico lo que hace es simbolizar la pérdida.

¿Qué es esto de simbolizar la pérdida? pues intentar suplir la falta con otros objetos (por eso es tan importante el juego o los cuentos...las sublimaciones en definitiva); el psicótico lo que hará es alucinar esa pérdida y vivirla como real; como si estuviera sin estar.

¿Porqué los Lemoine son tan categóricos? porque en el psicodrama freudiano lo que realmente se hace es jugar, escenificar la pérdida, intentar ver que podemos hacer (mediante la representación) con lo que no pudo ser (lo que nos imaginamos) y es por eso que las escenas siempre son escenas reales y no sacadas del puro goce. No dudéis que cuando estamos escenificando una escena, estamos recomponiendo una otra escena que teníamos en nuestro imaginario, precisamente para no querer saber nada de nuestra falta y mediante la escenificación le damos otra salida posible.

Muy simplemente podemos pensar los tres registros lacanianos de la siguiente manera:

Real: aquello que no puede ser, lo imposible, lo traumático, lo gozoso; no hay que confundirlo con la realidad.

Imaginario: la manera de alcanzar lo real; de hacernos creer a nosotros mismos que podemos alcanzar lo real (por eso no se representan las escenas que nos llevan a lo que podía haber sido y no fue; porque si no fue, no fue y punto.) pero de una manera fantasiosa.

Simbólico: otra manera de hacer con lo real, con lo imposible, que es buscar sustitutos, buscar otros objetos que si puedan ser. La sublimación por ejemplo; el juego... pero para buscar sustitutos tenemos que partir de la aceptación de lo que no puede ser.

El psicodrama freudiano es más gestáltico de lo que puede aparentar en un principio, pensarlo.

Cuatro son los pilares teóricos que fundamentan nuestro abordaje: la mirada, el discurso, el juego y las escenas.

* La mirada, obviamente va a establecer una de las diferencias fundamentales entre el psicoanálisis grupal y el individual. Aunque, como dicen los Lemoine, en ambos “el otro del discurso va a operar como soporte del discurso que me constituye”, (que me constituye como sujeto). Y para ello se necesita de otro, un otro que en el grupo van a ser tanto los terapeutas como los demás miembros del grupo, otro necesario para que el sujeto pueda acceder a la dimensión simbólica.

Aquí se produce un viraje clínico en tanto que la posición del analista no puede sostenerse de ego a ego (de yo a yo), pues entonces estaríamos únicamente en el plano imaginario.

Aunque el dispositivo se sostiene en la relación imaginaria, el analista mismo está enajenado de este registro. “Sólo desde el lugar del Otro puede el analista recibir la investidura de la transferencia que lo habilita a desempeñar su papel”.

Y es por ello que el analista desde su posicionamiento, va a poner su escucha más allá de lo manifiesto del lenguaje interfiriendo en lo imaginario, lo que permite precisar cual es el modo en que el sujeto se ubica en relación a ese Otro. En tanto que el analizante dirige su palabra al Otro, queda expuesto a la superficie de un espejo plano en donde sus dichos retornan de forma invertida, exponiendo así su división.

Entonces, en tanto que “tú no te ves desde donde yo te miro”, no te puedes reconocer ahí donde creías, surgiendo la pregunta ¿qué quiere el otro de mí? Desconcierto inicial que relanza el deseo y propicia la palabra desangustiendo al sujeto, lo que le permite seguir hablando, ya que esta actitud le desalienta de su imagen, es decir, si no está mirándose se libera para la asociación libre. Y deja de mirarse en tanto que su mirada no le es devuelta.

Aquí, en lo grupal, se van a dar dos tipos de transferencia: una horizontal, que tiene que ver con el trazo unario, y otra vertical.

De la transferencia horizontal van a depender todas las elecciones que se hagan a la hora de representar. Tiene que ver con el trazo unario, esto es, con la identificación, con esa relación mínima que hay entre el Yo y su objeto. El mismo Freud demuestra, por ejemplo, con la tos de Dora imitando a su padre, como en la formación del síntoma, el Yo se impregna de las propiedades del objeto. Freud agrega que en ocasiones el Yo copia a la persona amada y en otras a la persona no amada, pero en ambos casos la imitación es parcial y limitada. El Yo se limita a tomar del objeto uno solo de sus rasgos. Ese rasgo o trazo único servirá de columna vertebral del sujeto, donde podrá leer algo de su identidad.

Este trazo unario está en el centro de la repetición.

Es importante pues el preguntar al protagonista de la representación el motivo por el cual elige a sus Yo-es-auxiliares, elección fallida que le alejará de la identificación alienante.

La transferencia vertical, tiene que ver con el Sujeto Supuesto Saber. Con ese sujeto al que se le supone un saber; y ese sujeto va a ser el terapeuta. El sujeto va a colocar al analista en un lugar tal desde donde se supone que sabe, que tiene el saber. Al analista se le supone que puede dar una clave al proceso desorganizado de quien le pide que le conozca y que lo reconozca. Esta posición terminará decayendo y el analista verá el final de su potencia, que resulta, por demás, inútil con el fin de los síntomas y la apropiación lograda de su propio decir, por parte del que venía suponiendo tantas cosas.

Y así deberán ser las cosas a no ser que el terapeuta, cegado por su propio narcisismo, engañe al paciente y a sí mismo haciéndole y haciéndose creer que en verdad él sabe, otorgando una promesa de completud.

* El discurso del grupo es el discurso del inconsciente, por lo tanto de lo que se trata es de demandas y significantes que circulan entre los miembros del grupo y, desde luego, los silencios, las reflexiones, etc., deben ser tomados como respuestas. No es una cuestión de traducción, de hacer manifiesto lo latente, sino que de lo que se trata es de puntuar, preguntar, callar... para que el grupo pueda ir reintegrando los significantes que circulan. No hay que dar explicaciones, pues la explicación tapa la falta y el discurso se detiene.

* El juego o representación, hace presente aquello que de otra manera solo podría ser evocado, realidad que no puede dejar de ser imaginaria, esta forma de jugar aborrece lo catártico, asentándose en el Fort-Da del nieto de Freud. Con el juego todas las miradas van a uno de los participantes, los sentimientos se amplifican y se actualiza un acto del pasado, esta es la entrada al mundo de lo simbólico.

El juego se caracteriza primero por el retorno, pero un retorno que nunca es el esperado y, por lo tanto, hay un duelo de lo no encontrado. Retorno y duelo son necesarios para la curación.

* Las escenas no son fabuladas. Si solo se hace el duelo de lo que fue, si la transformación apunta a la reintegración de lo pasado ¿qué sentido tiene hacer que un joven represente una escena que nunca tuvo lugar? Aunque, no olvidemos que las fantasías o los sueños forman parte central de todo discurso significativo.

Las escenas fabuladas en rigor no se pueden representar, los sentimientos no están asociados a una escena que no se ha presenciado, que no se ha vivido, están asociados a una fantasía que no se ha vivido, sin embargo hay sentimientos interesantes de trabajar, que están asociados a la escena donde se le cuenta ésta por primera vez. Los significantes que el paciente ha asociado, ha sido a partir de las palabras que alguien le cuenta, y esa podría ser la escena y no la fabulada porque en esta no se podría colocar al paciente en un lugar propio desde el que hacer partir la escena, se le obligaría a ponerse solo en el lugar del otro sin un lugar propio al que volver...o se crearía uno artificial, que no ha existido en la realidad... si no estuvo, no estuvo, aunque haya estado después de la narración. La escena que se trabajaría sería esa en la que alguien le cuenta la escena en la que él no estuvo presente, donde el sujeto empieza a pensar y a sentir, a través de la

palabra del otro...Y es ahí donde surgen los pensamientos y sentimientos que tendrán trascendencia después en su discurso inconsciente.

Entonces, y a expensas de las excepciones, que las hay, las escenas proyectivas que son fantaseadas por puro goce las evitamos (a este respecto me parece muy interesante el comentario que más adelante hacemos sobre el cambio de roles, en relación a las escenas gozosas). Sin embargo, los terapeutas no se oponen, en el caso de que algún miembro del grupo se empeñe en representar una escena fabulada, porque las recomendaciones no son reglamentos, aunque por supuesto el observador lo hará notar a posteriori.

Sibi D. En las escenas aptas para representar están los sueños y las fantasías. Porque hay falta, hay deseo, porque hay deseo es que hablamos, demandamos. La demanda implica deseo y el deseo implica que algo/alguien falta. Aceptar la falta es aceptar la castración/frustración, es dejar de pretender ser omnipotente para aceptar los límites; aceptar que la realidad es limitada, que los cuerpos son y están limitados, que las relaciones son limitadas que en todo existe el LIMITE.

Aceptar la falta rompe con la ilusión de completud. La falta está, no existe la completud, es un espejismo. Aquí conecto con el carácter; pensar que uno está sobrado podría ser un espejismo para no conectar con la falta. No disfrutar cuando la ocasión lo propicia y no hay nada que lo impida, sería un mecanismo defensivo para no conectar con la falta. "Si disfruto en este momento tiene que ver con algo que ayer no tenía (faltaba) y que después tal vez no tendré (faltaré).

Con respecto a la mirada, el analizante, si no está mirándose se libera para la asociación libre, y deja de mirarse en tanto que su mirada no le es devuelta por el analista, pero; ¿Qué ocurre cuando el analizante sigue mirándose, aún cuando el analista mira al Otro?

Enrique.- En primer lugar, el analista está en el lugar del Otro. Vamos a pensarlo desde el espejo; el analizante se mira en él esperando una respuesta de un otro-semejante, de un otro yo; pero no es eso lo que recibe por parte del analista, ya que el analista no se coloca en ese lugar, se coloca en el lugar del inconsciente, que es otro lugar (el lugar del Otro); eso le permite **escuchar** más allá de lo dicho por el analizante y curiosamente este movimiento va a desalinearse al analizante, lo que le permite introducirse en la asociación libre.

Sibi D.- El juego se caracteriza primero por el retorno, pero un retorno que nunca es el esperado y por lo tanto hay un duelo, de lo no encontrado. Retorno y duelo son necesarios para la curación. ¿Es importante explicitar al analizante que el retorno no va a ser el esperado y que va a tener que hacer un duelo? ¿Ayudaría esto a la confianza para la representación de la escena o bloquearía?

Enrique.- Podría ser una intervención del terapeuta, decir en un momento dado que nunca se acaba encontrando lo que uno busca, por ejemplo; en ese sentido no creo que bloquee; si es una intervención el efecto sería el contrario.

Sibi D.- De las escenas aptas para representar: ¿Cómo reconocer una escena fantaseada por puro goce de una escena para trabajarla?

Enrique.- si tenemos en cuenta que no se puede hacer el duelo de algo que nunca estuvo; ya tenemos una guía y es que no se hacen escenas fabuladas;

las fantasías, del tipo me gustaría o me hubiera gustado, surgen precisamente para tapar la falta y en el psicodrama de lo que se trata es de reconocerla. No obstante los sueños, tanto los nocturnos como los diurnos, se atienden como formando parte de la realidad, en tanto que son realidad psíquica, ellos, como sabemos, tienen que ver con el deseo.

Sibi D.- ¿Es recomendable invitar a los auxiliares a que se dejen llevar por lo que vaya fluyendo en la representación, que se ciñan, o que no se ciñan al rol descrito por el protagonista para ese yo auxiliar?

Enrique.- por parte del terapeuta lo normal es no dirigir mucho, pero ten en cuenta una cosa, bien se ciñan al guión o bien no lo hagan es el resultado de una elección subjetiva. Más allá está la cuestión de que no estén ayudando con la escena al protagonista, entonces se debería hacer un cambio de rol.

Sibi D.- Cuando se dice que lo que se reprime/rechaza es el afecto que acompaña a la representación y que en este caso hay un desplazamiento del afecto a otra representación, yo entiendo que el afecto no se puede reprimir/rechazar en si, el afecto permanece aunque quedaría vinculado a otra representación menos dolorosa a la que se ha desplazado.

Enrique.- Es lo mismo, el desplazamiento del afecto de su representación es una forma de represión; es lo típico de la neurosis obsesiva. En el desplazamiento hay una especie de rechazo y al ser rechazado ese afecto, que no puede ir vagando libremente, se adhiere a otra representación.

El Observador y el Animador

“Tanto en el observador como en el animador la escucha analítica dirige el discurso hacia el “uno por uno”, discurso que traza un recorrido que nos conduce hacia un discurso de sesión”.

Al no atender al grupo en su conjunto, será el discurso de cada individuo el que configurará un discurso de grupo o de sesión. Este discurso de sesión va a tomar una determinada dirección, hacia la que apuntará el apunte del observador, dirección que es conducida por el animador.

El primero en arriesgar con su palabra es el que va a marcar el camino y los momentos finales de la sesión resignifican las palabras primeras.

Función del observador

“Se le ve poco, su posición es retirada, corporalmente velado, los participantes tienden regularmente a darle la espalda, está colocado fuera del circuito del grupo, no juega (ninguno de los terapeutas debe prestarse para psicodramatizar); él escucha, mira, a veces anota; suele opinar aprescúp sin obligarse a responder por lo que ha dicho ni al grupo ni ante el grupo, sus proposiciones serán eventualmente retomadas en alguna próxima oportunidad y relanzadas en circulación”.

Sus devoluciones deben ser interrogantes, sin llegar a conclusiones, de éstas deben encargarse los participantes. Sus palabras no deben ser reveladoras sino desveladoras, esto es, que sus palabras no produzcan significado sino que operen como articuladoras de significaciones.

El observador va tomando aquellos significantes que han ido marcando el discurso de la sesión, subrayando al mismo tiempo las diferencias de cada participante. Hace ver como unos a otros han ido respondiéndose.

Lacan en uno de sus seminarios nos decía: *“Cuántas veces advertí a quienes están en control conmigo cuando me dicen: “creí entender que él quería decir esto o aquello”, les advertí que una de las cosas que más debemos evitar es precisamente comprender demasiado, comprender más que lo que hay en el discurso del sujeto. No es lo mismo interpretar que imaginar comprender. Es exactamente lo contrario. Incluso diría que las puertas de la comprensión analítica se abren en base a un cierto rechazo de la comprensión”*.

¿Qué observa el observador?

Si el animador se encarga de hacer hablar, asociar, representar... el observador aunque su presencia es muda en un principio, luego dará su palabra y, en tanto que es analista, escucha al sujeto del inconsciente: los lapsus, lo ocurrido en las escenas, la diferencia entre lo relatado y lo representado.

El observador será el encargado de hacerle ver al sujeto lo que repite de su pasado y al grupo el encadenamiento del tema.

Sus intervenciones deben apostar por la sorpresa, alejándose de la comprensión, de responder con ideales de autenticidad, de lo que debe ser o de lo que no debe ser, *“de todo aquello que tienda al deslizamiento hacia una norma normativa, una pedagogía o una ortopedia...”*.

La función del observador, se encuentra del lado del orden simbólico. Función que trata de que un acto, una acción, haga posible que “una verdad”, pueda salir a la luz, revelarse. Que algo oculto en el sujeto salga de su escondite.

“Sabemos que para que el acto pueda existir es preciso que haya alguien que ejecute esa función: la presencia de un Otro, del Analista, que venga a sostener ese decir”.

¿Qué escucha el observador? **el significado tiene que ver con la lectura de lo que uno escucha del significante.** El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante.

A veces ocurre que el observador escuchó otra cosa a la dicha; no importa, hay que atender a lo que se escuchó y no tanto a lo que realmente se dijo.

La particularidad del discurso del grupo es la comunicación entre sí de los participantes. Alguien es el primero que arriesga la palabra, encontrándose, probablemente implícito en lo que cuenta, aquello por lo cual se pregunta. Los demás participantes responden y sus respuestas son nuevos eslabones a la cadena asociativa que se establece. Sabemos que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, nada de lo dicho es banal o casual, un acto fallido, un chiste, un lapsus etc.

Así, alguien en el grupo responde, con una asociación que lo remite a él mismo, a aquello de lo que habló la primera persona.

En cada participante esa palabra dicha va a tomar otra dirección apareciendo como distinta. Vemos así como un mismo significante no tiene la misma significación en los sujetos que lo pronuncian, al igual que dos significantes no son idénticos entre sí. No se habla de la misma cosa. Esto es el significante.

Gennie y Paul Lemoine en su libro "teoría del psicodrama" dicen: *"la observación es un espejo analizador que refleja lo que está inscripto en todos los aspectos presentes, tanto en los hablados como en los representados y se condensa, precisamente, en la representación"*.

Como ya se ha dicho, su decir más que revelador, debe ser develador, no ubicándose en el lugar del saber, no dando conclusiones sino planteando más bien interrogantes. "Hacer buenas preguntas y no dar inteligentes explicaciones". Una respuesta que interroga, como dice Lacan, en el sentido de suspender las certidumbres del sujeto, desarticulando el discurso estructurado desde la comprensión alienadora, para que nuevas cadenas posibilitadoras se abran en una nueva metonimia constitutiva del sujeto.

También queda excluido el responder con ideales, como el acceso al amor logrado, la autenticidad, la no dependencia, todo aquello que tienda al deslizamiento hacia una moral normativa, una pedagogía o una ortopedia. Las trampas del amor, lo bello y lo sagrado son barreras que extravían el camino al goce y al deseo.

Actuar desde el saber, puede tener como tarea, el educar. El educar es una de las formas de dominio próximas al amor. El "yo sé" o el "tú debes saber" sería entonces utilizado como código de significación que lo explicaría todo, quedando borrado el sujeto y reducido a instrumento de investigación y estudio.

Entonces el observador, desde su lugar, físicamente apartado, escucha y observa y al final de la sesión trata de restituir al grupo precisamente aquello que le pertenece.

Tomará aquellos significantes que se fueron dando en el discurso de la sesión teniendo en cuenta el hilo de la misma. En esa devolución que da al grupo irá mostrando como cada uno de los participantes fueron respondiéndose los unos a los otros. Como cada uno participó en ese hilo conductor.

Deberán tenerse en cuenta las dramatizaciones y los hilazones entre unas y otras. Solicitará a cada participante lo que tiene de particular eso que está diciendo. Y aunque lo que devuelve al grupo no es una interpretación puede tener efecto de interpretación.

El observador impide que el animador sea tomado por un líder, rompe la seducción posible y frustra la tendencia a la fusión grupal.

Desde ese lugar de tercero, subraya los lapsus, los cambios entre lo relatado y lo ocurrido en las escenas y devuelve desde ese lugar de la escucha, las interpretaciones aportadas durante la sesión que muestran la emergencia del Sujeto del inconsciente, debajo de los afectos de los protagonistas.

(*)Viñeta clínica: En esta sesión Alba se incorpora al grupo, en su primera sesión, luego de ciertos intercambios banales entre los participantes del grupo, se le pide a Alba que se presente. Alba se presenta como “mujer golpeada” y se pregunta como hizo para aguantar todo esto durante 25 años, dice que se sentía culpable y que tomaba medicación para ir aguantando.

Un componente del grupo no entiende que es lo que tenía que aguantar, y los demás dicen que tal vez fuese su propia violencia o las rarezas del otro. (El grupo se muestra indignado ante el relato de golpes y humillaciones por parte del marido hacia ella).

Héctor dice que él piensa que Alba se encargó de sepultar el terror, aunque no entiende para qué, que tal vez lo que ella quería a toda costa era preservar a la familia, aunque él cree que ya estaba rota y que tan solo era una ilusión, aunque a las ilusiones nos cuesta renunciar.

Yo no creo que sea inocente, dice otro integrante del grupo, a mi me parece que Alba no se quería enterar de su realidad y la negaba.

Alba dice que gracias a la terapia conoció otro mundo, se le pregunta cual es ese otro mundo, ella responde que uno totalmente diferente al suyo, pero que una y otra vez vuelve a entrar al de antes, tan solo busca un poco de afecto; Pedro interviene diciéndole que no es afecto lo que recibe sino carencias; Alba asiente y dice ser muy ambiguo todo, ¿Cuál es la ambigüedad?..... Ante el silencio el animador apunta que tal vez la ambigüedad es el beneficio de la situación.

Emma apunta que a veces sacamos goce de las situaciones más traumáticas. (A partir de este momento se abre una resignificación de ese lugar de “mujer-golpeada”). Alba empieza a sentirse acorralada y dice que tan solo le quedan dos salidas: refugiarse en la iglesia o resignarse quedándose como está.

(En estos momentos al observador le viene la imagen de la mujer elegida para los rituales religiosos, donde ella es el objeto que viene a taponar la falta del Otro, ella en tanto el objeto del goce del Otro).

Surge una pregunta: “siendo la víctima, ofreciéndose al Otro, ¿Qué se logra?”, alguien responde que es como ser la mártir, la elegida para el sacrificio.

Felisa, Emma y Marta dicen que ellas no harían tal cosa por su pareja, ellos no son dioses, qué se habrán pensado; “yo le tiro algo en la cabeza si se me acerca así...”

El observador, como sabemos, intenta construir un relato que deberá tener una construcción sintáctica y una tensión dramática interna, con el objetivo de fomentar preguntas y nuevas lecturas del discurso aportando un significante nuevo.

Observación.- Alba se pregunta como hizo para aguantar todo esto durante 25 años, ella dice que sintiéndose culpable y/o tomando medicación. Pero para aguantar ¿Qué?, ¿La propia violencia o las rarezas del Otro?, ¿rarezas o locuras?

Por otro lado Alba se encargó de sepultar el terror. ¿Para qué? Para preservar la ilusión de una familia, ilusión a la que todavía no renuncia... ¿Es esto inocencia o pura negación de la realidad?

Lo que si esta claro es que algo le atrapa a Alba, en ese mundo del cual no puede salir, aún a pesar de que es un mundo de carencias y desesperación; Alba dice sentirse acorralada y que tan solo le quedan dos salidas, escabullirse mediante la religión o quedarse; ambas tienen un punto en común ser mártir.

Pero siendo la víctima, ofreciéndose en sacrificio al Otro. ¿Qué se logra? quedar en el lugar de mártir, de santidad, junto a los dioses.

Frente a esta posición las otras mujeres del grupo dicen que no sostendrían esta situación con sus parejas, ellas dicen no creer en dioses que golpean, prefieren ser profanas y tratarlos como a iguales, como a semejantes... esta es otra salida no contemplada por Alba: “ser una mujer más, frente a ser una mujer mártir”.

La devolución hecha por el observador, como podréis observar va dirigida fundamentalmente a un solo personaje del grupo, pero al mismo tiempo esta llena de interrogantes y respuestas, cuestiones estas que se fueron formulando a partir del discurso del grupo. Ya desde el principio se apostó por la pregunta de Alba ¿Cómo hice yo para aguantar esto durante 25 años? Y se intentó que se pudieran pensar las respuestas desde otro lugar.

*El grupo: ¿una desilusión? Adriana Zambrini. Lugar editorial

Función del animador

El animador tiene la función de puntuar, preguntar... para que el discurso del grupo pueda ir desarrollándose y reintegrando los significantes que los miembros del grupo han ido utilizando.

El animador al acompañar al paciente en sus palabras y sus escansiones induce al discurso.

Hay que tener presente al “Tero”, ave de la Pampa Argentina, la cual caracteriza por gritar en un lado y poner los huevos en otro.

La forma de escuchar del animador tiene que favorecer el progreso del discurso, debe escuchar al grupo como analista y “restablecer más allá de las contradicciones o de las rupturas, la continuidad del sentido”.

Le pregunta al participante por lo que siente en un momento dado, cuál fue el motivo de la elección del auxiliar, el porqué de este o aquel lapsus,

pregunta sobre cualquier cosa que le llame la atención y que piense que puede ayudar al participante en el encuentro de un sentido.

En tanto que el psicodrama lo enfocamos desde la teoría del deseo y de la falta de objeto; y en tanto que no se desea un objeto determinado, sino un objeto faltante (ese objeto que Lacan llama pequeño a); tenemos un objeto que solo puede ser evocado como falta y un sujeto escindido y determinado por el inconsciente (lo que Lacan llama gran A).

El animador debe confrontar al sujeto con su propio deseo.

Y es a ese gran A, a quien el sujeto dirigirá sus preguntas, sede de todos los interrogantes. Ya que desde que algo queda irremediablemente perdido, al ser humano no le queda otra que demandar, y lo que promueve que el sujeto demande es el deseo. Pero para demandar hay que entrar en la cadena significativa, es mediante esa cadena que no se dejará de re-petir (volver a pedir).

Porque hay falta, hay deseo, porque hay deseo es que hablamos, demandamos.

El grupo terapéutico es el lugar donde se instala la demanda, mediante fantasías, pretextos, quejas, emociones... todo ello con un solo objetivo intentar llenar, ocultar, velar el lugar de la falta, tapan el lugar de la ausencia.

La función del terapeuta coordinador es remitir al paciente su propio decir, que se enfrente precisamente a lo que le es tan esquivo, la falta. La eficacia de la palabra consiste en poder romper con la captura imaginaria que atrapa el deseo en las redes de la demanda; para ello el animador debe ocupar el lugar de (A) y desde allí sus intervenciones son escuchadas como viniendo de otro lugar.

Al animador se le atribuye un supuesto saber, pero no es más que un supuesto, por eso los pacientes a lo largo del recorrido en el grupo, arribarán a dar cuenta de un saber, de si mismos y por si mismos, que antes no tenían.

El animador actúa como un espejo que refleja una mirada diferente, aquella que permite que se refleje algo de la falta. Es así como desilusiona, pues cae la ilusión del ideal. En ese sentido rompe espejos, pero a cambio ofrece el logro de identificaciones secundarias, que no son regresivas sino progresivas.

El animador va puntuando, preguntando, interviniendo en las oscilaciones de los va y viene, de las identificaciones más primarias a las secundarias. Acompaña, trata de no facilitar situaciones regresivas que conduzcan a descargas emotivas sin sentido, no catárticas. Se detiene justo a tiempo para que la palabra tome su estatuto simbólico y el afecto quede a ella enlazado. Trabaja en la búsqueda de un sentido, en producir efectos de significación, en la producción de un discurso en grupo, y para que se efectivice la posibilidad de que cada uno pueda reconocer lo que hay de sí en el otro.

También sabemos que en el grupo el efecto de la mirada, de la imagen, prima sobre el relato, la búsqueda de restituir a través del semejante, la imagen de sí que se quiere reencontrar. Búsqueda fallida de la ilusión de completud, de sostener al Yo ideal. ¿des-ilusión?

Así en un primer momento el sujeto, en un grupo, empieza por rechazar su castración. Se presenta completo, escondido tras sus máscaras, la mujer se hace pasar por lo que no es, el hombre presume de lo que no tiene. Se busca restituir espejos donde reflejarse completo, a la manera de esa relación dual con la madre fálica, completa, que lo era todo para el sujeto; previo a la castración simbólica.

Entonces, en el psicodrama, por un lado se intenta gozar con la mirada en tanto deseo de una unidad perdida, por otro lado será por el efecto mismo de la mirada que la falta se va a presentificar. Al final la escenificación dramática hará que la falta sea evocada, mostrando el porqué de su repetición y también el para qué repite.

Por eso el animador-coordinador debe interrumpir el relato del paciente para que éste pueda escucharse, verse-visto, oírse-escuchado, sentirse. El grupo es el lugar donde las mascararas se quitan y las fracturas se muestran.

En psicodrama freudiano, se trata de que cada uno vaya desmontando su edificio identificatorio, donde el semejante, el otro, no es más que el mero soporte proyectivo.

¿Cómo se monta el mecanismo identificatorio en un grupo? A través de un rasgo, no abarca la totalidad de la persona, basta un rasgo para que el sujeto asocie. Por eso siempre se pregunta frente a la elección de un Yo Auxiliar, ¿Por qué lo eliges?.

Estos rasgos, por el mero hecho de ser nombrados y puestos en un miembro del grupo, lo van a diferenciar del resto de los miembros. Es el rasgo que permite el paso de las identificaciones más primarias a la identificación secundaria, donde el sujeto no queda ya sumergido en el otro, sino que emerge como diferenciado, separado del otro. Es la posibilidad de ponerse en el lugar del otro sin con-fundirse.

Desde el momento en que el protagonista lleva a escena su drama, ya nada es predecible, el efecto de sorpresa es el que le permitirá otra lectura, un cambio de lugar respecto de su discurso. El escenificar hace que todo se torne diferente, se compromete el cuerpo, se actualizan los efectos.

Lo que realmente importa de la representación es la distancia entre el deseo y la realidad.

Como dice Zambrini y Thaysen, el valor de la escena radica en poder ligar la representación psíquica al afecto del cual había quedado desligado. Ligar la representación a su afecto correspondiente es un momento de duelo: momento de encuentro con el otro. Por eso, el grupo es el lugar de la des-ilusión, caída de una ilusión narcisística y pasaje posibilitador de intercambios simbólicos en la vida.

Carmen R.- Hablas de dos cuestiones importantes. Una de ellas está relacionada con la diferencia entre el psicoanálisis grupal y el individual. La mirada, donde entra la elección de un otro, elección inconsciente y justo ahí, en esa elección, es donde comenzaría la ruptura de lo que creíamos que siempre fue (dimensión imaginaria). La otra cuestión está relacionada con lo común entre el psicoanálisis individual y el grupal. Yo entiendo que quieres decir que se necesita el discurso del otro (terapeutas y miembros del grupo) para poder acceder de lo imaginario (lo que yo creía que era) a la dimensión simbólica, es decir, lo que viene en lugar de la fantasía. Que se necesita de un grupo para poder acceder al plano de lo simbólico. En ese grupo la posición del analista, es una posición que cae fuera del plano imaginario.

Enrique.- Si es eso, creo que entendiste bien.

Carmen R.- La escucha del analista va más allá de lo que dice el sujeto, es la escucha de lo que se oye, no de lo que dijo, se trata de la escucha psicoanalítica, además de un Lugar de Otro dónde se va a posibilitar la relación transferencial. La actitud que ocupa ese Otro (terapeuta) posibilita que el analizante (sujeto de la terapia) se despoje de su imagen de sí, y que se deje llevar para que se abra y asocie material inconsciente, resultando novedoso e imprescindible para que algo cambie. Cambio que se introduce a través de la palabra. Y que la repetición es inconsciente y no tenemos control ni voluntad sobre ello.

Enrique.- No se si me acaba de gustar la palabra actitud, desde luego es una manera de estar, de ocupar un lugar, como tú dices, y desde ahí que se posibilita la palabra y la abertura del inconsciente; desde luego la repetición tiene que ver con la compulsión, y si bien no para de insistir, también es verdad que algo de esa repetición se atempera.

Carmen R.- Es necesario que el analizante se cuestione circunstancias y situaciones que no deben ser jamás explicadas, ni respondidas ni siquiera comprendidas, solo expuestas a lo grupal a través de la palabra, de los silencios, etc. Es en este contexto donde los significantes circulan, significantes que cada miembro del grupo integrará según su historia y donde, para ello, a veces hay que puntuar, preguntar o callar. Para mí, jugar consiste en simbolizar y poner en acto la fantasía. Nos permite que afloren todas las represiones. Mediante el juego se rompen los clichés que encasillan a la persona, por ejemplo: El gracioso, el tonto etc.

El animador debe favorecer que se produzca suficiente flujo de actividad en el grupo para posibilitar que la terapia (el juego) sea fructífera. No obstante, y tal como pone de manifiesto la alegoría zoológica, tanto la función del animador como la del observador deben reconducir aquellas situaciones en que las disgresiones de los participantes los alejen del núcleo del "sentido", lo que podría significar una fuga que restará eficacia al esfuerzo realizado en el trabajo psicodramático.

Enrique.- Bueno yo no sería tan drástico, no es que jamás deban ser explicadas, digamos que no es conveniente; si se hace una labor educativa no hay ningún efecto subjetivo, no hay enigma por ninguna parte. Por eso decía que no es una cuestión de traducción, de hacer manifiesto lo latente sino que de lo que se trata es de puntuar, preguntar, callar,... para que el grupo pueda ir reintegrando los significantes que circulan. No hay que dar explicaciones, pues la explicación tapa la falta y el discurso se detiene.

Manuel M.- Personalmente hay muchos conceptos que me cuestan entenderlos; el tema de las identificaciones primarias y las secundarias; también el tema de la mirada como reflejo del gozo y también de la falta... son conceptos con los que me sigo liando.

Por lo demás, lo que yo entiendo es que el psicodrama nace de la teoría del deseo...del deseo de un objeto faltante. Tenemos un sujeto escindido (A), que desea, determinado por el inconsciente...El sujeto, ser humano, demanda desde el deseo, entrando en la cadena significativa, en la que no se dejara de repetir (volver a pedir)...

El grupo terapéutico es el lugar donde se instala la demanda, mediante fantasías, quejas, pretextos, emociones...con el objetivo de llenar-ocultar el lugar de la falta.

El terapeuta-coordinador remite al paciente a su propio decir, que se enfrente a lo que es esquivo: La Falta.

La eficacia de la palabra consiste en poder romper con la captura imaginaria que atrapa el deseo en las redes de la demanda...El animador debe ocupar el lugar de (A)...y desde allí sus intervenciones son escuchadas viniendo de otro lugar.

Al animador se le atribuye un supuesto saber..., a lo largo del recorrido en grupo los pacientes arribarán a dar cuenta de un saber por si mismos que antes no tenían...También actúa como espejo reflejando algo de la falta..., desilusiona, rompe espejos, a cambio ofrece el logro de identificaciones secundarias progresivas... Trata de no facilitar situaciones regresivas que conduzcan a descargas emotivas sin sentido... Se detiene en el momento en que la palabra toma estatuto simbólico y el afecto queda a ella enlazado...Busca producir efectos de significación en la producción de un discurso en grupo y que se haga efectivo el reconocimiento de lo que hay de uno en el otro.

En el grupo cada uno busca restituir a través del otro, la imagen de si que se quiere reencontrar...ilusión de completud, de sostener el yo ideal...El sujeto en un grupo, en un primer momento empieza por rechazar su castración, se presenta completo y busca restituir espejos donde reflejarse completo (relación dual con la madre fálica).

En el psicodrama se intenta gozar con la mirada en tanto deseo de una unidad perdida y será por el efecto mismo de esa mirada que la falta se hace presente... la escenificación hará que la falta sea evocada, el animador interrumpirá el relato al paciente, para que pueda verse, escucharse...

En el grupo las fracturas se muestran, se desmonta el edificio identificatorio, que se ha ido montando a través de un rasgo, con el que el sujeto asocia...

En la elección de un yo-auxiliar, cuando se define la elección, se da paso de las identificaciones más primarias a las secundarias. Donde el sujeto emerge como diferenciado del otro. Se pone en el lugar del otro sin confundirse.

Enrique.- Bueno yo pienso que son conceptos fáciles pero también me hago cargo que tu escucha es otra, por otra parte hiciste un buen resumen, voy a intentar aclararte algunos de estos conceptos.

Partamos de Freud, para él la identificación es el vínculo afectivo más precoz que tenemos con el prójimo. Es la forma más primitiva de apego afectivo que tenemos con un objeto.

Freud dice que el yo se limita a tomar del objeto uno solo de sus rasgos, la identificación es siempre parcial, ese rasgo o rasgo unario, es el motivo de las elecciones de los yo auxiliares.

En esa elección que, como hemos visto, tiene que ver con una primera identificación o identificación primaria, el sujeto queda unificado al objeto, “yo soy como él”. Ahí no hay fisura, podíamos pensarlo como un lugar de goce, pero el sujeto pierde su identidad en pro de la identificación con el objeto.

Luego viene Lacan y nos dice que en realidad ese rasgo no tiene una función unificante sino distintiva. Que si bien en el origen hay identificación del yo con un objeto por mediación de un rasgo y que si es cierto que esta operación es ineludible, puesto que el sujeto está obligado a pasar por otro sujeto para singularizarse y reconocerse; lo que está en juego va más allá, ya que en el mismo advenimiento del objeto lo que se demuestra es la diferencia con el yo; y es por tanto un movimiento que engendra una posible relación con la identidad.

A este segundo momento, que él lo califica de progresivo, lo denomina identificación secundaria o simbólica frente a la primaria o imaginaria.

Mediante la distinción con el otro el sujeto se reencuentra. No confundas ser humano con sujeto, para el psicoanálisis no es lo mismo, el sujeto sería el ser humano atravesado por la falta.

El rol del auxiliar

La elección del yo-auxiliar es, sin duda, un momento de verdad del análisis en grupo. Momento en el que se juegan transferencia e identificación, momento en que es el otro el que sabe, el que está siendo soporte de la palabra del protagonista.

El auxiliar será uno o varios miembros del grupo elegidos por el protagonista, los auxiliares se encargarán de representar un rol, posiblemente el rol descrito por el protagonista pero en ocasiones los auxiliares se dejan llevar por su “propio rol”. De esta manera los auxiliares no sólo van a ayudar al protagonista en la puesta en acto de su drama sino que van a articular su división.

Un protagonista transmite su escena privada a la audiencia y para su representación escoge a su público restringido, en la medida en que supone a éstos más acordes con su imagen subjetiva.

Lo dicho, es una transmisión, una abertura de la escena privada a aquellos que se sienten e incluso se descubren implicados como sujetos. Luego, el grupo restringido participará en la elaboración y desde ahí también en su propia división, ya que es una elección no esperada.

“Cada uno es susceptible de ser llamado sin haberlo previsto al lugar de una división subjetiva”.

En un momento dado, ya metidos en escena, el o los auxiliares pasan a ser Uno junto con el protagonista, jugando la escena. El público, incluso el no elegido para jugar, sabe que forma parte de la audiencia, no desconociendo por lo tanto que forma parte del trabajo.

En ese sentido se podría tal vez decir que el objetivo del psicodrama es poder compartir con los otros sujetos lo que pertenece a lo imaginario de la subjetividad privada.

Y desde ahí, y ayudados por el público, el psicodramatista, las escansiones, la escucha nueva... la sintaxis del discurso se modifica y el sujeto ya no va a estar en el lugar desde el cual hablaba antes.

“Hay desplazamiento y división subjetiva”.

Otra cuestión importante es la opinión sobre *“sus sentires”* y sobre las actuaciones llevadas a cabo. Éstas van a ayudar al protagonista a entender al otro de su escena y van a introducir la escena propia del auxiliar. En cualquier caso, en tanto que ambos están en niveles diferentes, entiéndase que ambos están representando su propia historia, esto va a propiciar que no se llegue a la réplica en el caso de que el auxiliar no responda a las intenciones del protagonista.

“Podríamos tal vez pensar que el objetivo o la función del rol del auxiliar consiste en permitir al protagonista que sea consciente de la distancia que hay entre el personaje que él vive y el que encarna la persona que se encuentra enfrente suyo. En ese momento la distancia que los separa del otro se anula y la angustia por ser el otro desaparece, y esto precisamente cuando puede sentir, vivir en su cuerpo, el rol del otro”.

El cambio de roles, va a permitir que el protagonista represente el rol del otro. *“El cambio de roles permite a cada actor separarse de su deseo para ponerse en el lugar del otro, y así realiza también en el acto, la separación del sujeto del enunciado y el de la enunciación. El cambio de roles permite al sujeto descubrir que el deseo es el deseo del Otro”.*

El cambio de roles viene a disolver el imaginario del protagonista, desde el punto de vista de nuevos sentidos y de las identificaciones especulares, rasgos por los cuales se han elegido a los yo-auxiliares.

Mediante el cambio de roles se varía la dirección tomada por el sujeto al inicio de la narración.

El juego permite dar paso al deseo encubierto, poniéndolo en el otro o por mediación del otro. Deseo que es retomado como propio en la inversión de roles.

¿Cuándo se realiza ese cambio de roles?: (más adelante propondremos otro momento posibilitador de un cambio de roles)

1. Cuando el protagonista no está satisfecho con la representación del auxiliar.
2. Cuando se pronuncia una palabra o pregunta importante y se quiere que sea el protagonista mismo quien se de la respuesta.
3. En un primer momento para ver cómo el protagonista, desde el rol de auxiliar, introduce el tema.
4. Cuando la representación declina debido a que la tensión entre los participantes disminuye. La inversión de roles puede hacer que el drama resurja.

Tenemos pues dos momentos que tienen que ver con la identificación:

- Un primer momento o de la elección, esto es, el motivo por el cual es elegido un miembro del grupo y no otro.
- Un segundo momento que sería de separación, y que es cuando el protagonista consigue identificarse con ese otro, al colocarse en su lugar.

Paradoja: identificarse para poder distanciarse y, por lo tanto, también poder acercarse sin angustia.

¿Por qué? Porque de esa manera la imagen del ideal, la imagen especular, podrá ser abandonada.

El Juego en Psicodrama

La representación, la escena, el juego en definitiva, es lo específico del psicodrama.

En demasiadas ocasiones el psicodramatista, acostumbrado al análisis individual, termina haciendo una sesión individual en grupo, en tanto que se centra en un solo componente del grupo, al mismo tiempo que no requiere de la representación, cuando ha tenido ocasión para ello.

Lo fundamental del psicodrama, es ver como el deseo circula entre el grupo, implicando así a las demás personas de forma directa o indirecta.

“Quien dice: puesta en juego del deseo, dice: afrontamiento de la castración. Hay riesgo; hay también angustia, y en consecuencia: lapsus, olvidos, actos fallidos, etc..., es decir apertura del inconsciente”.

Al poner en juego el deseo se afronta la castración, el juego permite mostrar lo que su deseo le impide, ya que éste quiere seguir manteniéndose intacto. Por esto es que el grupo da tanto miedo: “yo en un grupo me moriría”, solemos escuchar y por eso también es que un grupo acelera el proceso, ya que en el grupo no va a quedar más remedio que poner el deseo en juego, perdiendo parte de lo esperado por dar un paso adelante.

En el grupo y mediante la representación, volvemos a presentar lo que se expuso con anterioridad, partiendo del Fort-Da, lo que se consigue es presentificar a los personajes ausentes, precisamente para poder alejarlos. Inevitablemente la representación va a romper con la repetición, lo esperado no aparece, en tanto que siempre deviene otra cosa, con lo cual una cadena de asociaciones que hasta entonces estaba bloqueada, se desanuda dando paso a que se relancen nuevas asociaciones que, a su vez, darán paso a nuevas escenas.

A lo largo de las sesiones psicodramáticas y en las escenas a jugar, se tiene la posibilidad de hacer advenir el suceso, pero de forma representada y no solo narrada, con lo cual el paciente juega con la ventaja de poder volver a ver y también a inventar, las partes que faltan de la escena, con lo que la reconstrucción en el psicodrama es diferente a la del análisis individual. En el psicodrama, y gracias al juego, se reactualiza la vivencia.

Pero además el psicodrama juega con la espontaneidad, a no ser que uno quiera pagar por nada. Hay que arriesgar, comprometerse, dar un salto y jugar, afrontando la castración. Aquí la presencia de los otros es estructuralmente necesaria.

Los miembros del grupo se miran, se preguntan que estarán pensando los otros y si se pueden o no arriesgar. Con todo, alguien ya tomó la palabra y la frustración está servida y con ella la queja: “no hay tiempo para todos...”.

El que decida salvarse tiene que darse prisa y ser el primero en levantarse.

Pero en el juego no todo vale. Aquel caballero que no consigue el *sí* de su amada, ¿qué ganaría con representar su éxito? En nuestros grupos se elige precisamente la escena en que se produjo el *no*, justamente ese momento de dificultad y angustia. No son escenas mágicas sino fallutas, escenas que se acercan, aunque nunca aciertan, a una repetición y, aunque se podrá jugar de diferentes maneras, se parte de la escena recordada, de lo contrario sería una situación nueva y vacía.

En este sentido, no hay catarsis, nada de lo que podría haber sido y no fue, no hay goce ilusorio del protagonista, tampoco goce del terapeuta, poniendo en escena su propio fantasma, y haciendo actuar al otro como su objeto, en tanto que lo utiliza para realizar su propia escena.

El psicodramatista freudiano está delimitado por el dispositivo analítico y, por lo tanto, tiene que acotar el goce. Reduciendo lo imaginario.

En primer lugar, al aislar la escena del relato, posibilitará, que la narración, a la cual está vinculada la escena, se vea modificada. En segundo lugar, al pasar del relato a la representación se produce un corte, corte que también se producirá cuando se cambia de rol, el cual pone en entredicho la consistencia imaginaria de lo narrado.

Amparo M.- Obviamente me vienen bastantes cuestiones: Cuando hablas de un momento de verdad ¿Quieres decir un elemento fundamental del análisis de grupo?, también cuando dices que es el otro el que sabe ¿A qué te refieres?, ¿es un saber de lo explicado sobre la escena o es un conocimiento espontáneo?

Enrique.- Cuando hablo de un momento de verdad en la elección del yo auxiliar, me refiero a que es en ese momento cuando el protagonista pone de manifiesto toda la cuestión de la identificación y que eso va a posibilitar un encuentro con lo fallido, y en ese sentido algo novedoso puede aparecer en la escena cambiándola. Nunca hablo del análisis de grupo, no olvides que el psicodrama freudiano es un análisis en grupo. Es un momento repleto de imaginario, por eso el protagonista supone que es un otro el que sabe, que sabe sobre su verdad, pero es una suposición que también se va a ir al traste.

Amparo M.- Dices que en ocasiones los auxiliares se dejan llevar por su propio rol. ¿Esto significa que actúo de tal manera que pongo algo de mí? Pero, a ver, si por ejemplo yo estoy representando el papel de madre del protagonista e interacciono con su padre y digo algo que no estaba explicitado por el protagonista, entonces ¿Tiene que ver conmigo? ¿Con algún proceso mío? ¿En relación con mi padre o con mi pareja, o con un hombre? ¿O puede ser cualquier otra cosa? Un gato, un reloj, un momento.... Bueno, lo que quiero decir es si es en esa situación, en ese contexto, dónde emerge “lo mío”. ¿Y tiene esto que ver con lo de articular su división?

Enrique.- No dudes que siempre se pone algo de uno mismo y en ese momento ocurren dos cosas; por un lado hay una división que tiene que ver con el yo auxiliar, ya que en el mismo momento en que habla, y uno habla porque desea, uno se enfrenta con su división; no importa si ha seguido las pautas del protagonista o no, siempre pone algo suyo. Es verdad que, en la medida en que se aleja del rol que le han propuesto, más de su “cosecha” está poniendo, y cuando digo de su cosecha digo de su propia historia, y entonces introduce a sus padres, amigos etc.

Pero también se produce otra división y es la del protagonista, precisamente cuando se encuentra con lo inesperado, cuando el otro no responde, y nunca lo hace conforme a lo esperado.

Amparo M.- La elección no esperada, la división...me cuesta entender esto.

Enrique.- Tienes que partir de la hipótesis de que el sujeto es un sujeto dividido por estructura, en ese sentido y a la mínima que abra la boca y se ponga a hablar siempre se va a tropezar con lo que cojea, con su deseo, es más, gracias a que desea es que habla. Y de ahí que siempre se encuentra con lo inesperado.

Piénsalo de esta manera, el sujeto siempre va a escenificar una escena conforme él la tiene grabada en su memoria, ésta es una escena imaginaria en tanto que es así porque él se la imagina así; luego, en la representación se va a empezar a dar cuenta de que hay muchos detalles que no coinciden con lo esperado y, de esa manera, la escena inicial empieza a cambiar y ya es otra.

Amparo M.- Pero igual esa situación no ha existido nunca en mi vida real ni imaginada... También cuando dices que mi deseo es el deseo del otro, no lo acabo de entender.

Enrique.- La primera parte de tu pregunta no sé si la entiendo bien, las escenas siempre son imaginadas porque, como te dije antes, son de la manera que son porque nosotros nos las imaginamos así; puedes hacer la prueba,

llévate a dos personas a que vean una película y verás como ambos ven cosas diferentes; luego están las implicaciones y las identificaciones, quiero decir que cuando escuchamos a alguien narrar su historia, a nosotros nos remite a la nuestra propia, siempre hay que ir a lo subjetivo de cada uno.

La segunda parte de tu pregunta me resulta más familiar; que el deseo de uno se constituye a partir del deseo del otro es una fórmula lacaniana y que quiere decir lo siguiente: nosotros necesitamos del otro (la madre en primera instancia) para constituirnos; él con sus palabras nos va diciendo quienes somos y cómo somos y cómo sus deseos tienen que ver con sus deseos, son sus deseos los que constituyen los nuestros. Lo puedes comprobar fácilmente, solo tienes que ser observadora y verás como influyen las palabras de los demás en nosotros.

Amparo M.- Identificarse para poder distanciarse y, por lo tanto, también poder acercarse sin angustia. ¿Por qué? Acaso de esa manera la imagen ideal, la imagen falsa podrá ser abandonada ¿No se llegaría a otra imagen de nuevo?

Enrique.- Necesitamos de la identificación con el otro para constituirnos pero con ella también quedamos atrapados por ese otro, entonces surgen todos los fenómenos de agresividad, rivalidad e incluso de amor no permitido; por eso el siguiente paso es también necesario, la desidentificación, poder tomar distancias del otro y entonces nos podemos acercar a él de otra manera, es una manera más progresiva frente a la otra que era regresiva, hay otra imagen del otro, una imagen posibilitadora.

Amparo M.- Dices que, en ocasiones, el psicodramatista, acostumbrado al análisis individual, termina haciendo una sesión individual en grupo, en tanto que se centra en un solo componente del grupo al mismo tiempo que no requiere de la representación, cuando ha tenido ocasión para ello... No acabo de comprenderlo.

Enrique.- Bueno, no se como explicártelo mejor; es como que nos olvidamos de que hay más integrantes en el grupo y dedicamos demasiado tiempo a un solo integrante y no atendemos a los demás elementos grupales; a veces parándonos y preguntando al grupo cómo escuchan o cómo sienten se abren cosas.

Amparo M.- Dices que a lo largo de las sesiones psicodramáticas y en las escenas a jugar, se tiene la posibilidad de hacer advenir el suceso, pero de forma representada y no solo narrada, con lo cual el paciente juega con la ventaja de poder volver a ver y también a inventar, las partes que faltan de la escena, con lo que la reconstrucción en el psicodrama es diferente a la del análisis individual. En el psicodrama, y gracias al juego, se reactualiza la vivencia. ¿Es diferente por la representación además de la narración o por lo inventado en la escena?

Enrique.- El encuadre es diferente, las estrategias también, desde el análisis individual se usa el silencio, el no acceso a la demanda, dejar en vacío al sujeto para promover el deseo. Desde el grupo se juega con lo visual, con el cuerpo, la representación entra en escena, en el individual también se inventa, a veces es necesario para llenar los huecos reprimidos. Es muy interesante ver como cambian los pacientes en los diferentes encuadres.

Amparo M.- Si el juego reduce lo imaginario, ¿no se corre el riesgo de generar otra imagen y así hasta el infinito?

Enrique.- Nuestra psique esta llena de imágenes, son imágenes que no están solas sino que vienen acompañadas de afectos, de sentidos y significados y

estas imágenes nos llevan a otras también acompañadas de afectos, sentidos, significados etc. Al jugar una de esas imágenes, que hasta ese momento nos determina, posibilitamos que algo de esa imagen cambie y entonces se produce un cambio en cadena, y ¿Qué ocurre? Que algo en nosotros también cambia, es lo que Lacan llama un cambio subjetivo. Las cosas ya no son como antes.

Amparo M.- Si tuviera que transmitirlo con mis palabras, lo expondría de la siguiente manera: *“El protagonista elige para la representación de la escena miembros del grupo de trabajo que serán los que asuman los distintos papeles que conforman la escena y que se denomina yo auxiliares.*

La imagen de lo pensado por el protagonista se configura así a través de los diversos roles que proyecta en los otros miembros del grupo que, a su vez, aunque dramaticen desde el rol explicitado por el protagonista, a veces dejan que emerjan elementos propios de vivencias personales no previstos.

Así, la subjetividad en la elección del yo-auxiliar por parte del protagonista permite, a través de un proceso inesperado de selección, una novedosa configuración de un rol por parte del yo auxiliar. Novedosa en dos sentidos; en el sentido de que puede no concordar con los aspectos dados por el protagonista en su narración, modificando así el tono emocional-cognitivo de lo representado en la escena y en el otro sentido en la asunción de un rol propio del yo-auxiliar, a veces desconocido por él mismo, actualizando así el imaginario del protagonista.

Una vez recreada la configuración espacial de la escena, el protagonista y los auxiliares juegan como uno solo. Los otros miembros del grupo, aunque no formen parte de la escena en ese momento, no están exentos de la transmisión de los elementos que surgen durante el juego habiendo un “Observo desde aquí lo de allá y lo de allá vuelve hacia aquí” un observo lo que me observa.

La audiencia pone en juego su imaginario particular a través de un proceso de ida y vuelta. De esta forma el protagonista a través del grupo, que es uno, tendrá la oportunidad de elaborar un nuevo significado de lo imaginado.

¿Qué ha pasado durante la actuación? Preguntar al yo auxiliar sobre qué ha sentido mientras actuaba es importante para una comprensión diferente desde la mirada del protagonista sobre lo imaginado y pondrá en escena lo personal del imaginario del yo auxiliar. Así emergen nuevos significantes de la historia personal, tanto del protagonista como del yo auxiliar.

En la dinámica de la escena puede suceder que haya un cambio de roles. Este momento de transferencia psico-emocional es muy importante ya que el ponerse en el lugar del otro se posibilita una diferente toma de perspectiva, una nueva situación en la que la visión del otro va a surgir desde mi propia visión que queda al margen para dar espacio a un nuevo sentido de lo imaginado.

El cambio de roles no siempre ocurre durante la dramatización, normalmente en los siguientes casos:

- ❖ El protagonista no ve clara la representación del yo auxiliar.*
- ❖ El protagonista es quien debe aclarar o contestar un término o pregunta que ha surgido en la dramatización desde otro rol.*
- ❖ Al inicio de la escena para ver cómo desde el lugar del yo auxiliar introduce el tema*
- ❖ Si durante la representación hay un “momento estanco”, no fluye la escena, pierde fuerza, entonces es conveniente hacer un cambio de roles que puede reorganizar la acción y potenciar la energía perdida.*

Podemos hablar de dos momentos de identificación

- En la elección de los personajes de su escena el porqué elige uno u otros*
- En el momento en el que el protagonista se sitúa en la mirada del otro.*

El psicodrama freudiano utiliza técnicas dramáticas para ejercer un trabajo terapéutico con los componentes del grupo.

La representación de la escena del imaginario del protagonista, la dramatización, es el elemento nuclear del psicodrama. El juego va a posibilitar la comprensión de aquellos mecanismos inconscientes que subyacen al discurso verbal, es en la escena donde surgen nuevos códigos que no solemos tomar en cuenta, aparece la comprensión donde la palabra muchas veces no llega. Lo verbal se jerarquiza en un contexto más amplio que es el de la acción.

El deseo resuena entre los participantes del grupo, haciendo eco el deseo de uno en todos.

Las dramatizaciones se desarrollan en el como si, la dramatización permite traer a la escena a personas a través de la identificación con situaciones reales o imaginarias. Las emociones que surgen sí son reales ya que se producen en el momento del aquí y del ahora del encuadre terapéutico.

Las escenas que hay que jugar son aquellas donde la negación, la incompreensión o los sentimientos de desarraigo, han dejado el recuerdo amargo, que es lo que se va a representar.

El goce está acotado. No se juega lo que pudo ser o lo que podría sino el recuerdo de lo vivido.

El psicodramatista freudiano no dejará que el goce se cuele en la representación”.

El Juego y el levantamiento de la represión

Podemos pensar a la pulsión como compuesta por la representación y el montante de afecto de esta.

“La pulsión al desprenderse de su representación encontrará, por desplazamiento, otra expresión adecuada a su cantidad en procesos que son sentidos en forma de afecto”

La liberación del afecto puede venir de varias maneras:

a) al representar una escena, aparentemente sin un quantum de afecto elevado, el afecto surge; en este caso si le preguntamos al paciente por lo sucedido, suele ocurrir que nos trae otra escena, y esta sí tiene un fuerte quantum de afecto. Lo que ha sucedido es que la escena inicial había sido asociada con esta última.

En una sesión, Rosa dice que aunque cree que lo que quiere decir no tiene importancia, aún así, quiere decirlo; “tal vez admiré a mi padre”. En ese momento empieza a llorar.. “Tengo la sensación de que es como si ahora hubieran momentos especiales que antes no estaban”.

“Venía con él a Alicante, íbamos al médico, paseábamos por la explanada, íbamos cogidos de la mano, me compraba un tebeo. Mi padre, el gran ausente, estaba allí (de nuevo se pone a llorar). Estoy recordando que yo siempre voy con un pañuelo, mi padre me regaló dos, uno rosa y otro amarillo. Una vez Ana me preguntó por qué siempre iba con un pañuelo, y le contesté que me hacía compañía.

b) el afecto, permanece ligado a un recuerdo muy concreto y el levantamiento de la represión, posibilita el retorno de lo vivido.

Juanlu recuerda una secuencia en la que su madre le dice que es poco hombre. En la representación, nada de esto ocurre encontrándose con una madre comprensiva; donde él la abraza. Luego dirá que el haber podido abrazarla lo ha aliviado un montón... (Llora) “siempre está el rollo sexual que me mantiene a distancia, y es algo tan fácil como estirar los brazos”. Unas semanas después nos cuenta que se va a casar, que está muy ilusionado y que se va a comprar un piso.

c) el afecto aparece después de la dramatización (tal vez esto sea lo que más nos encontremos, que después de representar alguna escena el afecto aparece)

d) el afecto surge a partir de una intervención del terapeuta

Miguel nos comenta que después de un año se ha atrevido a ir a saludar a una chica. “Para mí es la mejor”, nos dice, me es imposible ir a saludar a una chica que me guste.

Desde mi terraza, nos sigue contando, veía como una pareja se preparaba para irse a dormir. Sentía envidia por ocupar el lugar de él. Es como sentir peligro a gustarle a una chica.

(Después de dramatizar esta escena, el terapeuta le comenta que tal vez el sentir el peligro por gustar a una chica y la envidia a ocupar el lugar de otro estén relacionados).

Miguel, entonces, se siente con ganas de llorar y comenta que la sensación es que lo sacan de la protección del útero y recuerda que ese fin de semana fue a visitar a sus padres, su madre se había cortado el pelo como cuando era joven; “ella me abrazó...me sentí súper bien, como si hubiera hecho las paces con ella. El otro día una amiga me abrazó y tuve la misma sensación, estaba súper bien”.

En cualquiera de los casos el afecto tiene que ver con el inconsciente y con la verdad del sujeto...no se produce efecto ninguno si no hay transferencia. En este sentido vemos como, en ocasiones, el comentario de un yo auxiliar propicia que se reavive el afecto; otras veces lo hace el cambio de la escena misma, otras, las palabras del terapeuta.

Para entender una experiencia hay que convertirla primero en vivencia.

Sabemos que en un momento dado Freud se pregunta el porqué los pacientes olvidan ciertas cosas y no otras... él se va a responder diciendo que lo que olvidamos de alguna manera ha resultado doloroso, terrorífico o vergonzoso para las exigencias de la personalidad.

¿Cómo volver a recordar lo olvidado? Freud nos dice: ante una situación que nos crea un conflicto el yo se defiende mediante el rechazo de la situación. Nosotros decimos que la reprime; pero en realidad qué se reprime, qué se rechaza.

a.- bien la representación en sí

b.- bien el afecto que acompaña a la representación y en este caso hay un desplazamiento del afecto a otra representación.

La cosa podría quedar ahí si no fuera porque lo reprimido pugna constantemente, avalado entre otras cosas por la pérdida de energía del yo.

La moción reprimida que pugna constantemente, busca irrumpir por algún lugar y cuando lo consigue se expresa en síntomas. Por lo tanto los síntomas son escenas sustitutorias de las anteriores.

Lo que nos interesa saber es que entre la escena sustituta y la sustituida hay una relación significativa.

Entonces a poco que escudriñemos, nos encontramos con dos escenas, como mínimo:

Escena 1..... Conflicto inicial (la cual ha quedado en el olvido)

Escena 2..... Aparentemente inocua pero con carga afectiva; (se necesitarán de las palabras para ir llenando el vacío mnémico).

Lo que nosotros debemos tener en cuenta es:

a.- la escena 2 si bien es segunda en el tiempo es primera en el relato
b.- hay que intentar llegar a la primera para que el sujeto vea la relación entre ambas. Después de escuchar la segunda escena, se le invita a que asocie, normalmente los recuerdos no son claros y ante el olvido hay que hacer que el sujeto invente, que ponga de su propia cosecha; “cómo podría haber sido”, de esta manera llenamos esos espacios vacíos de su historia y además, se le demanda que asocie; bien antes de trabajar la escena bien después.

Nuestro objetivo es poder hacer aparecer algo novedoso en la historia del sujeto; esto nos indica que algo de lo reprimido, gracias a que las defensas han aminorado, ha podido emerger a la conciencia.

Ahora bien, una cosa es el traumatismo y otra el apres-coup del traumatismo. El apres-coup tiene que ver con un segundo acontecimiento que nos va a proporcionar un saber añadido que antes se había reprimido. Este segundo acontecimiento es un acontecimiento psíquico; no es tanto el hecho en sí, sino lo que psíquicamente representa para el sujeto.

Entonces hay que interrogar sobre el actual para ver cuál es la información suplementaria que aporta y, por otro lado hacer hablar del primer traumatismo porque es el verdadero.

Normalmente el primer acontecimiento tiene que ver con la neurosis infantil y el segundo marca la entrada en la neurosis propiamente dicha. Por ejemplo la primera regla, la primera eyaculación... todos estos acontecimientos psíquicos, necesitan un tipo de intervención específica del analista que no es ni la escansión, ni la interpretación. Se trata de una intervención que consistirá, en primer lugar, en preguntar qué ocurrió exactamente, con el fin de ver si existe algo desconocido. Pero también es preciso subrayar, confirmar que aquí ocurrió algo que fue traumatizante.

Después de recibir el saber suplementario aportado por el segundo acontecimiento, el primero aparecerá, retroactivamente, como traumático; ¿Qué significa esto? Pues que en un principio al niño le faltan datos, es como datos que el niño tiene que construirse para dar respuesta a sus preguntas.

Hay un libro muy clínico y que yo les aconsejo que lean, es de Millas y se llama “El mundo”; allí Millas describe un recuerdo (escena 2) *“Un día en la playa, hemos alquilado un patín, estamos sobre él, en equilibrio inestable, mis hermanos y yo, además de papá. De repente al imaginar el abismo que se abre debajo de nosotros, tengo un ataque de pánico. Quiero volver a la orilla. Mi padre me coge del brazo, me aprieta muy fuerte y me mira como si me quisiera matar, como si me fuera a matar. Se ha convertido en un hombre. Esa noche, en la cama, tengo la fantasía de que me peleo con él y le venzo”* a partir de este recuerdo le viene otro anterior en el tiempo (escena 1): *“Tuve un sueño que le conté a mi madre; yo hacia un hoyo y encontraba una moneda. Luego en la playa ella me dice por qué no haces un hoyo a ver si encuentras la peseta del sueño. Me pongo a escarbar y al poco aparece, en efecto, la moneda, el*

tesoro. Todos los días de mi vida recuerdo esta historia que implica la realización de un sueño..... me estoy agobiando... en ese momento aparece lo novedoso, lo que hace efecto de sujeto y dice "acabo de darme cuenta que en realidad fue mi madre quien puso ahí la moneda, me siento engañado..."

Alfonsi H.- En primer lugar me pregunto si sería posible que términos psicoanalíticos como pulsión, representación, quantum de afecto, escansión, incluso interpretación, podrían ser explicados en algún momento del texto. Algunos de ellos son términos que se han popularizado y precisamente por eso suelen ser entendidos de manera diferente a su definición en la clínica. Al leer el texto veo que no están definidos; entiendo que la intención no es hacer un texto didáctico sobre psicoanálisis, pero me surge la idea de que en los extractos de las escenas que acompañan a cada una de las maneras en las que "la liberación del afecto puede venir" se podrían añadir una explicación de dichos conceptos. O quizá añadir un glosario al final del texto.

Enrique.- Debemos tener en cuenta que todas las ciencias, doctrinas o como queramos llamarlas tienen su propio lenguaje; piensa en la medicina por ejemplo, allí nos podremos encontrar por ejemplo con mecanismos gabaenergéticos, ¿alguien sabe cuando lee esto que se está hablando de neuronas?, cuando estudiamos también hacemos un trabajo de investigación, de desciframiento; cuando uno estudia siempre anda rodeado de diccionarios, también de psicoanálisis, luego con el tiempo uno los va utilizando menos; uno de mis primeros libros fue precisamente el diccionario de Laplanche y Pontalis.

Alfonsi H.- ¿Podrías clarificar la siguiente frase : "...el afecto tiene que ver con el inconscienteno se produce efecto ninguno si no hay transferencia..."

Enrique.- Que el afecto tiene que ver con el inconsciente lo podemos ver desde dos ópticas. Si lo pensamos desde el mecanismo de la represión, ya hemos visto cómo una representación siempre viene acompañada por una carga energética o quantum de afecto, el sentimiento que acompaña a la representación, cuando la represión actúa no tiene por qué actuar contra la representación en su totalidad, sino que actúa sobre el quantum de afecto. Sucede que se recuerda perfectamente la representación pero ya no viene acompañada de esa carga de afecto, la representación está desafectada. El afecto al ser reprimido tiene que ver con el inconsciente. Desde otro punto de vista podemos pensarlo de la siguiente manera, cuando nosotros conectamos con algún afecto no somos dueños de él, surge sin que podamos hacer nada, es una fuerza que va más allá de nosotros.

Sin transferencia no habría diferencia entre ir al terapeuta o ir a charlar con un amigo. Es la transferencia la que provoca los efectos terapéuticos. Lo que el terapeuta puede estar representando; en el psicodrama las transferencias van en una doble dirección, no solo hacia el terapeuta sino también hacia los otros yoes auxiliares.

Alfonsi H.- ¿Qué quiere decir "...lo reprimido pugna constantemente, avalado entre otras cosas por las pérdidas de energía del yo..."?

Enrique.- Cuando el yo en su lucha contra las fuerzas pulsionales va perdiendo energía, precisamente por la pugna, lo reprimido, que siempre está empujando para hacerse consciente, aprovecha ese debilitamiento del yo. Es entonces cuando las defensas se aminoran.

No olvidemos que Freud cuando estaba construyendo todo este andamiaje teórico, y como no podría ser de otra manera, cogió lo que tenía a mano, en aquel momento estaban las teorías energéticas; Lacan en cambio va a recurrir a las teorías lingüísticas.

Alfonsi H.- Términos como “moción reprimida” y “relación significativa”, me cuestan de entender. A veces tengo la impresión del “casi lo comprendo” y en otros momentos tengo la sensación de que me faltan datos por ejemplo: cuando dices “...una cosa es el traumatismo y otra el apres-coup del traumatismo”; bien, el segundo concepto está inmediatamente explicado pero no así el traumatismo. Mi experiencia es que la palabra trauma está demasiado manida y esto dificulta su comprensión, precisamente por la tendencia a creer que la comprendemos. Pienso que podría introducirse al hablar del primer acontecimiento algún enlace de comprensión con este otro donde aparece la palabra traumatismo.

También cuando se dice “...en un principio al niño le faltan datos...” y después se añade el ejemplo del libro en el último párrafo, me pregunto ¿qué es lo traumático? ¿el engaño? ¿cualquier engaño es traumático?, creo que no, entonces no sé si he entendido bien. Además la secuencia de las dos escenas, en la que el recuerdo de la primera hace emerger a la segunda: ¿podría explicarse a modo de resumen de todo lo anterior cómo ocurre esta concatenación de recuerdos en las personas?

Enrique.- Cuando yo te escucho decir que a veces tienes la sensación de haberlo atrapado pero que luego sientes que se te escapa de las manos, escucho el palpar del inconsciente, cómo se abre y se cierra; y me digo: “ tiene que ser así”; el deseo veo que sigue funcionando.

Yo te recuerdo lo dicho con anterioridad, cuando se estudia hay que estar rodeado de diccionarios, la palabra moción significa la acción de movimiento; la moción reprimida intenta dar sensación de movimiento a lo reprimido, de empuje y la relación significativa tiene que ver con el encadenamiento, cómo los significantes van circulando.

Hay muchas palabras propias de la psicología que forman parte del habla coloquial, no sólo el trauma, también la histeria, la depre, la neura...

La razón por la cual un acontecimiento es traumático se debe a la imposibilidad de “abreacción” – descarga - . La imposibilidad de abreacción se relaciona con dos clases de condiciones: por una parte, el estado psíquico del individuo en el momento del trauma (lo inesperado del trauma) y por otra parte, la naturaleza del trauma (el acontecimiento en sí).

El trauma precisa tener fundamentalmente tres características; la primera, está relacionada con el afecto, el cual, en el interior del psiquismo, produce un traumatismo, en segundo lugar el trauma tiene que ver con lo sexual y por último con lo inesperado. Al sujeto, el traumatismo le coge desprevenido, no está preparado. Con el tiempo y precisamente debido a esa relación significativa ese trauma, que aparentemente había pasado desapercibido, vuelve, en un segundo momento, a aparecer en escena, bueno sus afectos, es decir, lo que se sintió en ese primer momento, y vuelve adherido a otra representación. Está claro que cualquier engaño no es traumático. En el ejemplo lo importante para comprender el engaño es la conexión de lo primero que cuenta; la visión del padre como un hombre, el Hombre, frente al sueño de ser el elegido por la madre; la aparición de el Hombre se conecta con el sentimiento de haber sido engañado por la madre y

desde luego el efecto de sorpresa que acompaña este descubrimiento. En el psicodrama freudiano este encuentro con lo sorprendente lo propicia la representación de las escenas y la elección de los yoes auxiliares.

Matilde Enriquez, en los ya “históricos” Cuadernos de Psicodrama nos narra la siguiente viñeta clínica:

Rosa comienza una sesión diciendo:

“Quiero comentar lo que me pasa con los hombres. Yo pienso que me tratan bien, que no me quieren avasallar ni maltratar; pero con el sentimiento no lo capto. Por ejemplo, el sábado llegué, por la noche, a casa, abrí la puerta y vi un ramo de flores con la tarjeta de Pedro, un hombre que me gusta mucho. Hubo un momento que sentí que me habían invadido, alguien había entrado...no sé por donde, por la pared...que un hombre...puede...no sé, entrar y destrozarlo todo sin que yo me entere. Luego recapacité y traté de pensar: ¿pero, quién tiene la llave?, ¡Claro! La portera”.

Una mujer del grupo responde: “A mí también me parece que cualquiera puede entrar en mi casa con la puerta cerrada, sólo tendrían que forzarla. Antes no pensaba que pudiera entrar nadie, pero desde que me robaron me parece que mi casa se puede convertir en la posada del peine”.

Otra mujer responde con su saber de lo que se está hablando: “Todo esto, dice, me suena a sexo y a violación”.

El paso a la dramatización supone haber oído el significante puesto en juego, se entresaca éste del relato y se juega el momento asociado al significante, y es lo que permitirá que, habiéndose desarrollado ya una cadena asociativa, se establezca una cadena significativa por ulteriores asociaciones después de este juego.

Representando el momento en que Rosa llega a su casa, lo que surge es el mismo sentimiento, la misma sensación de fractura que tiene al realizar el acto sexual. Dice que en esos momentos está anestesiada, que todo su cuerpo es de corcho. “Lo único que siento es que toda yo me rompo”. Invitamos a Rosa a jugar un momento de sus relaciones y recuerda especialmente un día en que, no pudiendo soportar la proximidad de su pareja, se levanta de la cama, empieza a gritar, a golpear las paredes diciendo: “quiero salir, salir de esta casa, de esta habitación donde no hay placer, sólo destrucción y muerte”.

“En el juego, nos dicen los Lemoine, el afecto reencuentra su destino, que es el liberarse para volver a fijarse sobre un significante, permitiendo reanudar un discurso que se había detenido”. Tras el juego, Rosa añade. “Ya están otra vez aquí las paredes, el accidente, mi madre”.

Hay algo que Rosa porta como una marca, como signo pegado a un solo significado: cierta deformidad y atrofia de su mano derecha como consecuencia

de un accidente politraumático, en el que estuvo a punto de morir, a la edad de dos años, estando sola en una habitación cerrada por la madre. Por otra parte, lo que ella ha oído durante toda su infancia, en ese dormitorio, en el antiguo dormitorio de sus padres, era que la madre decía: “me rompes”.

Hay algo que ha ido quedando, aunque no explicitado, a lo que el inconsciente responde.

Inés responderá: “A mí lo que me parece mal, horrible, es la violación de la madre. Cuando yo era pequeña mi madre tenía la costumbre de acariciarme los genitales. Recuerdo un día, a los ocho años, que estando en el cine con mi prima, un señor que estaba a mi lado me tocó la pierna y puso mi mano en sus genitales. Yo estaba asustada, pero lo peor fue la bronca que me echo mi madre cuando se lo conté, dijo que no iría más al cine si no era con ella, y ella no iba nunca.

Jugada la escena y haciendo un soliloquio tiene un lapsus en el que aparece su verdad. Dice: “Horror, ya no podré disfrutar más con ella”, se detiene y dice “no sé lo que he querido decir”.

La respuesta de Inés es clara: Mi madre no me ha permitido gozar con alguien que no sea ella. No admito más violación que la de mi madre.

En el artículo **Matilde E.**, nos dice que la particularidad del discurso en grupo es la comunicación entre sí de los participantes; cada frase hace surgir otra frase, otro significante... Así cada participante que habla por cuenta propia, aparentemente independiente del otro, en realidad sigue un hilo, retoma el discurso precedente y responde por vía asociativa, permitiendo, así desanudar la cadena asociativa que hasta ahí estaba bloqueada, haciendo surgir una nueva palabra, un efecto de verdad, que hasta entonces no se podía articular.

Paqui A. y Carlos G.- la concatenación asociativa tiene que ver con la cadena de frases, significantes y representaciones que se dan durante el discurso y que consiguen articular el efecto de verdad.

Vemos como el discurso se va desplazando de participante en participante; del comentario de Rosa sobre el sentimiento de que alguien ha entrado por la pared, se pasa al comentario de otra mujer la cual comenta que a ella también le parece que alguien le puede entrar y que su casa se puede convertir en la posada del peine (la posada del peine era un alojamiento de lujo para huéspedes y forasteros que llegaban a la corte. La creó Juan Posada en 1610. Camilo J. C. la describió una vez como histórica, destartalada y entrañable); de aquí enlaza otra paciente para decir que todo eso le suena a sexo y a violación.

Vemos como se van entrelazando algunos significantes:

Acto sexual...Invasión...Destrucción y muerte

De “la portera tiene la llave”; la cual es como la madre de todos los vecinos, quien cuida que estén atendidos a “la madre tiene la llave”.

La palabra es el vehículo del cual se abre paso el deseo. Si la palabra no existe, el deseo no se deja ver, y entonces tampoco la falta.

Cuando una persona del grupo comienza a hablar pone en funcionamiento la cadena de significantes. Alguien pone algo en juego y se empieza a producir asociaciones. La misma palabra que alguien dice, tiene diferentes significados para los distintos sujetos del grupo, de forma que despierta la cadena asociativa. Lo que uno cuenta produce en el otro una serie de recuerdos y abren una serie de asociaciones las cuales son devueltas al grupo, constituyendo el siguiente eslabón de la cadena. Eslabones, significantes que se relacionan unos con otros.

No se trata de dar mi opinión sobre lo que dice el otro, sino de expresar aquello que en mí se abre al escuchar lo que está contando el otro.

Se abren puertas del inconsciente y nos vamos adentrando en terrenos nuevos. De momento alguien recuerda algo que no hubiese recordado si otra persona del grupo no hubiese expresado el significante anterior.

Se me ocurre la idea de las partidas de dominó, en las que ha llegado un momento en que nadie puede poner ficha nueva porque hace falta que salga una concreta que desatasque el embudo, y a partir de ahí, se abre para todos la oportunidad de aportar su ficha. En ese sentido, la intervención del otro puede hacer de desatascador y facilitar el alumbrado de la conciencia más allá de donde se podía en un inicio ver.

Cada cual habla de lo suyo, pero se va escribiendo un discurso, una cadena que versa sobre un tema, a veces soterrado. Y a pesar de que alguien exprese cosas que parece que no tienen que ver, lo cierto es que están ahí, y lo están por algo. Podemos pensar que el retal de consciencia ha emergido por casualidad, pero lo cierto es que nuestra estructura cerebral es asociativa. Y es curioso, que a pesar de despertar significantes diferentes en cada individuo del grupo, exista esa especie de sintonización en torno a un tema. La cadena se desplaza en una dirección.

Si nos centramos en la viñeta clínica, vemos como se da una línea de significantes que tienen que ver con la violación de la intimidad, de una intimidad que a alguien le recuerda desde un primer momento a sexo y violación, sin que ninguno de estos aspectos esté presente de forma clara.

Una persona dice algo y a la otra se le ocurre algo que va en la línea; va tomando cuerpo el tema de la sesión y una vez captado el significante se juega. A partir de la dramatización de la primera escena, donde Rosa dice llegar a casa y encontrarse la nota de Pedro, Rosa trae sus dificultades en el acto sexual. Pero no las trae de cualquier manera...Se siente anestesiada en ese momento. Como si la anestesia fuese una forma del cuerpo de no querer saber...una reacción defensiva. Lo siguiente que dice tiene que ver con "lo único que siento es que toda yo me rompo".

Al seguir explorando acerca de las relaciones sexuales aparece otra escena, otro eslabón de la cadena, que aporta una nueva pieza del rompecabezas...Estando con su pareja se levanta de la cama, comienza a gritar y a golpear las paredes diciendo: "quiero salir de esta casa, de esta habitación donde no hay placer, sólo destrucción y muerte". ¡Una parte de la historia esta oscura...!

Al margen de esto, vemos como el recuerdo de esta escena a partir de la escena del ramo de flores supone un paso más...un desatascamiento y la apertura de una vía hacia otro lugar, hacia otro eslabón de la cadena. Y resulta que en ese eslabón hay una habitación de donde quiere salir porque solo hay destrucción y muerte.

En esta representación de la escena de la cama, el afecto se libera y seguidamente va a depositarse en el siguiente eslabón de la cadena, cuando Rosa recuerda las paredes, el accidente y la madre. Recuerda el accidente de pequeña, estaba encerrada en la habitación, una habitación de donde salían gritos de la madre diciendo “me rompes”.

Y entonces como de la nada Inés comete un lapsus y aporta algo que no estaba: “a mí lo que me parece mal es la violación de la madre...cuando yo era pequeña mi madre me tocaba los genitales...luego la secuencia del cine...y el lapsus: “ya no podré disfrutar más con ella...” Aquí se juega todo, el inconsciente se ha expresado y ha dado respuesta a la pregunta sobre su propio deseo. ¿Por dónde va a entrar un hombre si soy de corcho?; por ningún lado si la llave la tiene la madre.

Me recuerda al Big-Band; a partir de un punto, de una misma palabra, de una explosión, se expande un universo de significantes, pero en realidad, todos convergen alrededor de un mismo tema.

Matilde E. nos dice que Lo que estaba puesto en juego era el amor narcisístico, el amor-muerte con la madre. La pregunta que plantea Rosa es: ¿Por dónde puede entrar un hombre si la puerta está cerrada, si soy de corcho? A lo que responde Inés: Por ningún lado si la llave la tiene la madre.

En la formación del psicodrama freudiano, donde obviamente se forman psicodramatistas, se requiere de un aprendizaje que articule la teoría y la clínica.

En estos grupos, el motor que sostiene el trabajo no es la transferencia analítica sino el deseo de ser psicodramatista, por lo tanto es fundamental que el formador no se ubique como modelo ideal a reproducir, sino como un sujeto transmisor de un quehacer, paso previo a que cada aprendiz vaya confeccionando su propio “estilo”; lo que equivaldría a la destitución imaginaria del Otro.

¿Qué es acceder a un estilo propio? simbolizar el lugar de coordinador y observador, dejando al descubierto las identificaciones más arcaicas; el pasaje del lugar de aprendiz a terapeuta.

Para llevar a término este recorrido en la formación, es condición *sine qua non* la puesta en juego de la experiencia vivida, lo que cada uno compromete de sí. Toda formación profesional como terapeuta, exige dar cuenta desde la palabra reflexiva la propia historia, la cual se va a jugar desde la transferencia y la identificación. Dejando entonces, de ser una mera repetición de frases enigmáticas y teóricas o la simple experiencia vivida en el cuerpo, para poner un cuerpo que se articula con la palabra.

En este punto de contacto entre cuerpo y palabra o entre experiencia y teoría, cada aprendiz se enfrenta a sus propios límites, lo que implica reformular su deseo de ser terapeuta.

¿No es esto acaso la forma de acceder a la castración simbólica?

Este proceso de des-idealización inaugura una nueva escucha, una escucha que presta atención, al otro, como dice J. Zinker en su libro “El proceso creativo en la terapia gestáltica”, querer al otro no como un padre quiere a su hijo, el cual está deseoso de enseñarle todo lo que sabe, sino como un abuelo, el cual no pide nada y se complace en aprender, observar y comprender; este proceso es también cuidarse como aprendices, poder pensar-se en los puntos ciegos.

Desde su lugar el formador se da y da cuenta de un momento de la vida, en que se conecta con el placer de compartir lo que ha acumulado como experiencia, brindando la posibilidad de romper con la soledad del lugar de terapeuta, para seguir aprendiendo a través de un deseo que aún a formadores y aprendices: el de ser psicodramatistas.

Porque, como dice Adriana Zambrini, transmitir una experiencia y generar un espacio de experiencia compartida, es un viaje al pueblo de los orígenes en la búsqueda de una sabiduría común.

Este grupo al igual que otros, también va a pasar por diferentes fases; la de individualización; donde los sujetos suelen querer distinguirse del resto del grupo; sobre todo a la hora de presentarse, como forma de taponar la falta, que “no se me vea” sería el objetivo. También es una fase donde se van situando los diferentes roles; en ese sentido no es extraño que aquel que fue el primero en arriesgar se le tenga luego en consideración; fue el primero en hablar en nombre del grupo, vino a taponar el silencio que manifiesta mi castración, el hueco de palabras. No obstante y como no podría ser de otra manera cuando uno abre la boca el deseo se le escapa; “la he cagado” fui visto. Esta es una fase antesala de otra de más agresividad, y es imposible que un grupo se constituya mientras la agresividad no se exprese, por lo tanto hay que dejarla fluir, de esta manera los miembros del grupo se irán identificando unos con otros y sintiéndose pertenecientes aun mismo espacio de experiencias.

¿Qué es un grupo de formación en Psicodrama Freudiano?

No es solamente un grupo de estudio, ya que hay un trabajo práctico.

Durante la formación, cada uno va a jugar a ser observador y coordinador, mientras que el resto se presta a jugar como pacientes. Desde el lugar de “jugar a ser coordinadores” se ponen en juego obstáculos que van a tener que ver con la subjetividad, puntos ciegos. Estos puntos ciegos al poder ser trabajados, constituyen una parte esencial de nuestro aprendizaje.

El grupo de formación no es un grupo terapéutico.

Si bien el trabajo psicodramático en el grupo de formación muchas veces tiene efectos terapéuticos, este trabajo está acotado estrictamente a todo lo referente a la función de coordinador-observador.

Si los aprendices se comprometen desde su historia, es tan solo para delimitar y abordar aquellos puntos ciegos que pueden oponerse a la función de coordinador y observador. Cada uno se compromete en el grupo de formación, hasta donde puede y quiere hacerlo, el resto será material de su propio espacio terapéutico.

No obstante sería imposible participar en un grupo de formación con estas características sin “trabajarnos”. Nosotros somos nuestro propio objeto de estudio, representación simbólica que cada uno debe enfrentar.

Una de las cuestiones más difíciles es no quedarnos en lo imaginario, tenemos que aprender a quedarnos en el lugar de la fisura, de la castración, y esto consiste fundamentalmente en renunciar a ser el coordinador ideal, el que más sabe y mejor lo hace.

Podríamos dibujar tres fases diferenciadas en el proceso; primero esa búsqueda de ser el mejor coordinador, momento de completud narcisística, de ser como el Otro. Luego vendría una segunda fase en la que empezamos a exponer-nos y desde ahí el encuentro con ese otro incompleto que dará paso al tercer momento de búsqueda y reconocimiento de uno mismo.

Así es como damos cuenta de este proceso de formación en el cual exponemos nuestro cuerpo y nuestra palabra implica un duelo por lo Ideal que tiene distintas connotaciones en cada uno de nosotros. Renunciar a eso, nos permite abordar el pasaje de lo Ideal a la aceptación de la castración simbólica, en esta función de ser coordinador-observador.

Carlos G.- En un análisis, el motor es la transferencia y esto significa que el terapeuta posibilita que el paciente vaya poniendo cosas en él.

El terapeuta es como una pantalla en blanco que el paciente va salpicando con lo que se le mueve de emociones, pensamientos, etc.

Sin embargo en los grupos de formación, el motor es el deseo de formarse como psicodramatista. El formador no puede hacer aquí de modelo ideal, sino de sujeto que transmite un quehacer que luego cada cual tiene que hacer propio y salpimentarlo a su gusto. Que el formador se coloque como un modelo ideal a reproducir implica que los sujetos tienen que hacer de la misma manera, renunciando a su propia forma de hacer. Y esto impide la destitución imaginaria del otro... (Relevar al otro en el lugar del terapeuta, que el aprendiz pueda ocupar ese lugar por derecho).

Acceder a un estilo propio, de simbolizar el lugar de coordinador y observador, implica que hay un lugar que puede ocupar otro, el lugar permanece, pero el sujeto varía. Pero... ¿qué significa dejar al descubierto las identificaciones más arcaicas, el pasaje de aprendiz a terapeuta?

O sea, que hay un pasaje, un tránsito, un recorrido donde para aprender hay que poner en juego la experiencia vivida y eso es lo que cada uno compromete. A través de la palabra, quien quiere formarse y ser terapeuta, ha de dar cuenta de su propia historia y asistir conscientemente a cómo esta se juega en la matriz de las identificaciones y en la transferencia. En el momento en que se ponen al descubierto, hay posibilidad de que dejen de ser automáticas y dejen de repetirse encerradas en frases y actos sin sentido. El cuerpo se abre a

través de la palabra, porque esta pone en movimiento y permite que a partir de ese movimiento pueda hacerse emergente lo que de otra manera quedaría inmóvil e inconsciente.

Cada aprendiz se enfrenta a sus propios límites, ve caer las ilusiones que lo impulsaron pero encuentra otras, vive en sus carnes la desilusión de sus fantasías con respecto a sí mismo como terapeuta, pero al mismo tiempo se reencuentra con cosas inesperadas (capacidades, etc.).

En definitiva, esto es acceder a la castración simbólica...ir aceptando que hay cosas que no pueden ser, pero que hay otras que si son. Es simbólica porque lejos de cerrar el camino abre otros, porque el sujeto acepta lo que no, pero tiene otros caminos abiertos para seguir.

O sea, que se trata de un proceso de des-idealización, una especie de des-aprendizaje, de desmontaje de aquellas ideas que cada uno se creó de sí mismo en su imaginario, para hacerle hueco a otras. Se trata por tanto de tomar conciencia de los puntos ciegos.

El formador no se empeña en enseñar, sino que pone a disposición de quienes quieren aprender, lo que ha acumulado como experiencia, compartiendo el lugar del terapeuta para seguir aprendiendo... porque en definitiva, aprendices y formadores siguen en el mismo camino, aunque cada uno lleve su propio bagaje.

Transmitir una experiencia es abrir un espacio donde compartir.

El grupo de formación también pasará por las fases por las que pasan otros grupos. En la fase de individualización los sujetos quieren insistir en su diferencia, en mantener lo que les hace especiales, presentando de sí esa imagen que cada uno se ha creado, pero que necesariamente ha de caer. En esta fase también aparecen los roles.

El que habla primero cumple un papel de llevar la palabra del grupo, de taponar el silencio (¿taponar el silencio que manifiesta mi castración?) Cuando alguien abre la boca, el deseo se pone en juego porque se deja ver, y deja ver su falta.

Esta fase de individualización es la antesala de otra de más agresividad, pues mientras que la agresividad no haga presencia, un grupo no puede constituirse más allá de un grupo de personas. En la medida que vayan apareciendo experiencias, afectos, etc., los sujetos irán viendo que todo el mundo tiene falta, que quien más y quien menos pone su culo al aire, y eso irá creando la sensación de pertenecer a un espacio donde se viven experiencias parecidas.

¿Qué es un grupo de formación en psicodrama freudiano?

No solamente es aprender la teoría, sino poner, ponerse en escena en los distintos roles (animador, observador, paciente), descubrir los puntos ciegos (aquellos aspectos que por mi propia represión no soy capaz de ver y los vivo de una manera muy particular que parasita sin duda la percepción que tengo y mi actuación). Es decir, que colocándose en un mismo lugar, el de animador, observador, protagonista, auxiliar, etc.... distintas personas ven las cosas de forma diferente, de acuerdo a su subjetividad.

En la medida en que yo puedo observar donde tengo las dificultades, que serán diferentes a las de otro, podré trabajar y aprender, afilando cada vez más las herramientas que tengo a "mi" disposición para el trabajo psicodramático.

Pero tengamos claro... el grupo de formación no es terapéutico, porque el encuadre en el que se sitúa es en el aprendizaje. Al margen de que cada cual se juegue su propia experiencia y cuente su historia, y al margen de que cada cual se lleve cosas que le puedan servir en la vida. Los beneficios terapéuticos

son pues secundarios al aprendizaje de modos de hacer en los lugares de observador y animador.

En este sentido, cada cual arriesga lo que quiere o lo que puede.

Ni que decir tiene que si nadie arriesgase nada, el grupo no podría darse, porque para que haya psicodrama ha de haber personas, y estas son las que de su propia cosecha van añadiendo eslabones a la cadena de significantes que corre y asoma desde el inconsciente.

Nosotros somos nuestro objeto de estudio, representación simbólica que cada uno debe enfrentar, es decir, que cada uno tiene que ver cómo cada cual pone en juego un delegado de la realidad. (¿Una representación simbólica es algo que sustituye a algo?).

En este sentido, de lo que se trata es de no quedarnos en lo imaginario, es decir, en las imágenes fantaseadas que cada cual ha creado de sí mismo para no caer en la fisura de la castración. Pero no se trata de eso... Yo me he creído que soy de tal o cual manera y me lo monto para mostrarme así... pero a poco que me muestro, mi imagen se desquebraja y hace aguas.

El coordinador ideal es sólo una imagen no castrada a la que cada cual quiere acceder con tal de no quedarse con la certeza de ser limitado, castrado, de no ser lo que él creía de sí. Se trata por tanto de ir desgastando la muralla narcisista y asistir a la realidad de cada uno, a la limitada realidad de cada uno. Y esto se da también en un proceso...

Primero uno trata de buscar ser el mejor coordinador, de llegar a ese globo narcisista en el que no hay falta, a ese espejismo que cada cual se ha creado para mantener la autoestima, pero poco a poco nos exponemos y nos encontramos con otros que también se exponen. Y en ese exponerse, cada cual se va paseando con su imperfección, con su falta... y entonces la falta empieza a ser algo normal y equivocarse no es tan traumático. Cuando uno siente que cada cual va con lo suyo y que todos tenemos puntos ciegos, es cuando se permite arriesgar más, y entonces da lugar a poder descubrir cosas de uno que no sabía.

En definitiva, que a medida que puedo ir renunciando a la imagen que me he creado para no caer, voy sintiéndome más libre para explorar y buscar-me como terapeuta y como persona.

De esta manera es como cada cual va haciendo el proceso de construirse como terapeuta. A partir de exponernos, de arriesgar a que nuestra palabra abra la brecha del castillo que cada uno se construyó en su juramento de no volver a sufrir.

Implica, y esto me encanta... un duelo por lo ideal, un funeral por todas aquellas cosas imaginarias que creé para esconderme detrás pero que me han ido esclavizando y atando a la repetición.

Al final, renunciar al ideal, permite abordar el tránsito que lleva a la castración simbólica, en la que uno se asume como limitado, sabe lo que no puede ser, pero encuentra un montón de caminos por explorar donde sí puede ser.

Resumiendo: yo pienso que el proceso de aprender como psicodramatista implica exponerse, implica arriesgar. Un proceso en el que a través del deseo de ser psicodramatista, cada cual decide participar en un espacio donde además de compartir con otros que están en el mismo camino, experiencias y saberes, cada cual va explorándose en relación a qué le pasa

cuando ocupa el lugar de animador u observador, pero también aprende al ocupar y ponerse en la piel de protagonista y auxiliar.

Cada uno de nosotros nos hemos creado imágenes de nosotros que alimentan el tinglado narcisista y que mantenemos con tal de no caer en la conciencia de que somos limitados, de que tenemos carencias y faltas. Y ese ideal narcisista ha de ir cayendo poco a poco a través de la formación, porque es lo que va a posibilitar que cada uno se re-aprenda a sí mismo, no como lo que pensaba que era, sino como lo que es. Es un proceso de renuncia en el sentido de que el ideal es pegajoso, de duelo. Y sólo se realiza cuando uno se muestra, cuando se expone y permite que se puedan ir viendo las brechas que irán resquebrajando la cáscara. A medida que voy desidentificándome, me voy sintiendo más libre.

Enrique.- Creo que algunas de las observaciones pueden llevar a la confusión; cuando dices que en los grupos de formación el terapeuta-formador no puede hacer de modelo ideal; podríamos pensar que en el encuadre psicoterapéutico el terapeuta si se coloca en ese lugar y yo creo que eso sería un grave error. De hecho Lacan nos va a decir que el lugar del terapeuta está lejos del ideal; desde otras corrientes, la I.P.A. por ejemplo, si que promueven que el paciente se identifique con el terapeuta, donde el yo sano triunfa sobre el yo enfermo; pero otros pensamos que eso sería cambiar unas identificaciones por otras; en esta ocasión por Otro llamado terapeuta; lo ideal, y esto ya es un ideal, es la desidentificación; o como tu dices la destitución imaginaria del Otro; con el objetivo de ir confeccionando un estilo propio.

Y todo esto pasa precisamente por poner en juego la propia experiencia, lo que va a posibilitar el dejar de repetir sin-sentidos.

Este grupo al igual que cualquier otro grupo pasa por unas fases, la individualización, la agresividad y también se topa con las resistencias, en ese sentido se habla del silencio; resistencias que tienen como objetivo el no querer saber de la castración, así pues la palabra será el vehículo de acceso al deseo.

Terminas, aun sin decirlo, hablando del Fort-da, cuando comentas que una representación simbólica es algo que sustituye a algo; el Fort-da como dijeron los Lemoine es la piedra angular del psicodrama freudiano; es el proceso por el cual nos situamos ante el duelo de la pérdida y al mismo tiempo lo que nos posibilita la abertura hacia otros caminos.

Y termino con la frase: “el grupo de formación no es terapéutico, porque el encuadre en el que se sitúa es en el aprendizaje”.

Antonio es un paciente que falta mucho a las sesiones, los participantes del grupo hablan de ello, es un tema que está en el aire pero del cual nadie comenta nada abiertamente.

A la sesión a la que Antonio asiste se le propone el siguiente juego: la silla invertida.

Antonio se coloca sentado en una silla, de espaldas a los demás, en el centro del escenario, mientras que los otros comentan, esta vez “abierta voz” todo lo que opinan sobre Antonio y sobre sus ausencias. Mientras Antonio solo escucha.

Cuando ya han terminado, se le invita a Antonio a que se de la vuelta y diga todo lo que tiene que decir, una vez escuchado se le pregunta cual es su grado de compromiso en relación al grupo.

A partir de ese momento Antonio sigue en el grupo de otra manera o decide marcharse, pero ya no hay “corrillos” comentarios no dichos, secretos, energías que se escapan.

Otra cuestión a tener en cuenta es la presentación de un nuevo integrante en el grupo.

Los que estamos acostumbrados a trabajar con grupos terapéuticos sabemos hasta qué punto es importante la (primera) presentación de un nuevo miembro del grupo.

Su primera sesión, la forma como se introduce en los demás y éstos en él, a veces es un hecho difícil de olvidar para todos los allí presentes.

No es casual que sobre el final del proceso terapéutico, las imágenes iniciales vuelvan a ser recordadas y puestas en consideración.

Presentarse es mostrarse ante la mirada de quienes en ese primer momento nos son desconocidos.

Bajo la mirada del otro no queda más opción que aceptarme como algo distinto a lo que creo ser o necesito ser.

Solemos invitar al nuevo miembro a presentarse; también podemos invertir el orden y animar al grupo a que se presenten al nuevo miembro, para luego dar la palabra al que acaba de entrar en el grupo

Otra estrategia es la de invirtiendo lo que generalmente se acostumbra; proponer un revés en la trama que representa “una primera vez”. Solicitando a los que ya están (“los viejos”) que sean ellos los que se presenten uno por uno ante el nuevo integrante, dejando para el final su propia presentación. Pero además hay una consigna que consiste en que cada uno construya, en forma de metáfora, su momento actual.

Siguiendo esta estrategia Alejandra Thaysen nos muestra el siguiente ejemplo: (*)

Maria; se presenta con la imagen de demoler un mirador y dice “mi historia fue en el mirador”.

Silvia; apunta a una imagen de mudanza, con lo que una mudanza implica de “tirar lo que no sirve”. Allí va mi historia “exporto un ideal”, ¿mítico tal vez?... “así albergo a otros”.

Marcos; se presenta como alguien que no produce cambios. Vive la vida en permanente situación de examen y sabemos de su sino de acabar siempre apartado.

Carlos; plantea una imagen de “por fin poder dar la espalda”, cuando de reencontrarse con espacios propios se trata. Es difícil, dice, “no ser imprescindible”.

Inés; quien no vino ese día a sesión, se presenta así como la ausente.
Etc...

El nuevo integrante, protagonista, por ser su primer día de sesión, ha ocupado también el lugar de espectador de otros dramas, cobrar nuevos espacios, romper con ceremoniales, bajarse al mirador, poder quedar ausente.

Y él se nos presenta así: “como un río estancado”. A veces “me siento como un comodín”. “A veces subiendo o bajando en forma vertiginosa en un camino que de repente se vuelve plano, y en él la necesidad de patear obstáculos”.

Hay distintas formas de trabajar la inclusión de un nuevo integrante en lo grupal.

Apuntamos a que cada uno se presente desde su propia castración simbólica, desde su propio deseo, hasta donde le es posible su reconocimiento, para dar cuenta a través de una metáfora aquello que hoy desde su deseo le convoca.

Apuntamos a que un nuevo integrante, ante el drama representado de los demás, sepa de saber-se mirado sin angustia; para poner a su vez en acto su propia mirada.

Una nueva historia viene a encontrar su lugar en el enrejado de otras historias.

*El grupo: ¿una desilusión? Adriana Zambrini. Lugar editorial

Isabel G.- Si no entendí mal lo que ocurre es que nadie se atreve a plantear abiertamente su deseo, Antonio no aparece en muchas sesiones, y el resto de participantes “no hablan”.

Como “no hablan” no se exponen a la mirada del grupo, es decir, no arriesgan a encontrarse con su falta.

El animador mediante el juego de la silla invertida facilita que pongan en juego su deseo, incluido Antonio que después de esto ya no podrá colocarse en el mismo lugar, decida marcharse o quedarse.

En cuanto a la presentación de un nuevo integrante en el grupo; alguien viene a “romper”, “cortar”...la “intimidad”, a mostrar su falta que me recuerda a la mía (de cada integrante del grupo), a reflejarme que yo tampoco estoy completo.

El nuevo integrante será mirado y mirará al resto y en este intercambio de miradas se pondrá en juego el deseo, que se presentificará en la representación dramática, en la repetición y en la sorpresa de no encontrar lo esperado.....con la novedad...qué alivio y qué decepción...

El nuevo integrante puede ser invitado a arriesgar su palabra en su presentación al grupo o los demás pueden “aligerarle” el camino mostrándole que ellos también están castrados, que ellos anhelan un goce que se tiñe de sufrimiento...claro por eso están ahí.

Los “viejos” pueden incluso ser llamados por el animador a elaborar una metáfora de su momento actual, de modo, que pueden hacer rimar, sonar...las

dificultades de su existencia invitando al nuevo/a integrante a poner palabras, incluso poéticas, al sufrimiento que le trae al lugar donde se producirá el encuentro-reencuentro (fallido) que le ayudará a encontrarse a sí mismo, aquél que abandonó por un ideal.

Enrique.- Estoy de acuerdo con tu explicación; además me parece importante tener en cuenta esta cuestión que, por otra parte, es tan frecuente; la cuestión de sacar fuera del espacio grupal temas que deben ser abordados dentro de él, también esta la cuestión del secretismo, hablar “en corrillos”, por su implicación gozosa y que obviamente debe ser abolida, solo a sí daremos paso al deseo.

Carlos G.- Después de escuchar los comentarios de Isabel y de Enrique me vienen algunos interrogantes. Esto de proponerle a Antonio el trabajo en una silla invertida...¿ no supone una escena creada por el terapeuta más allá de que suceda en el grupo?... es decir... ¿se le puede proponer a un sujeto que represente una escena que no ha contado, aunque haya sucedido?

Los corrillos, secretos, etc., ¿son entonces manifestaciones que hablan del mantenimiento del goce grupal, de la negación del grupo o de algunos integrantes a enseñar su falta?... por lo tanto, no se debe de dejar pasar, porque es algo que intentando esconder, deja al descubierto... un tema importante para tratar en el grupo.

Hablas de que la primera sesión es importante porque produce un impacto duradero en el grupo... ¿a qué te refieres con que las imágenes iniciales vuelvan a ser recordadas y puestas en consideración?... ¿a qué de alguna manera esa primera impresión va a quedar grabada en los presentes y será convocada a lo largo de la vida del grupo por motivos diferentes?

O sea, ¿que uno tiene que estar dispuesto a jugar, a arriesgar, haciendo de la palabra un juego en el que se dejan al descubierto cosas?... pero el que llega de nuevas no sabe del juego... será un alivio para él que los demás pueden mostrarse en la falta, porque no tendrá que defender tan duramente la suya... ¿es así?.

Desde el momento en que alguien habla, excluye algo e incluye algo en su discurso. Lo limita. El silencio cae del lado del goce porque oculta la falta. ¿es así?.

Por otra parte, en cuanto a utilizar la metáfora, ¿no es una forma de poner una cosa en lugar de otra de forma que la represente?. ¿No facilita la metáfora el presentarse limitado porque alivia lo defensivo y facilita la apertura?

Enrique.- Como dicen los Lemoine, en lo que se refiere a las escenas propiamente proyectivas, a las que designamos “fabuladas” por no haberse producido nunca y por ser fantaseadas solo por el puro goce, intentamos, en la medida de lo posible, dejarlas de lado. En algunos casos, sin embargo, aceptamos ciertas excepciones... la silla vacía y también la silla invertida etc. Yo te aconsejo que leas “teoría del psicodrama” de los Lemoine en la página 14 tienen un capítulo dedicado a las escenas fabuladas y sus excepciones. Las primeras sesiones son importantes porque en ellas, sin darse cuenta, se van a formular las cuestiones que luego se desplegarán debido al deslizamiento de los significantes; si enlazamos varias sesiones, por ejemplo en los talleres de fin de semana, nos damos cuenta como después de haber estado trabajando durante varias sesiones siempre hay un guión que se estableció casi en la primera sesión.

La falta del otro nos hace ver nuestra propia falta, eso nos lleva a la angustia, pero no hay otro camino, ese es el camino progresivo. Este camino

nos posibilita, nos abre el camino de la metáfora, de lo simbólico, de conseguir otros objetos que vendrán a representar el primero perdido, ese camino no es posible sin el punto de partida de la falta, la ausencia, el fort

En demasiadas ocasiones, en los grupos de formación, los terapeutas nos solemos dar cuenta de las prisas por parte de los participantes a la hora de sacar una escena a representar.

Se siente la búsqueda ansiosa por conseguir el objetivo, casi se podría decir que ni se escucha a los participantes en ese afán por la representación.

En una ocasión después de la sesión y ante la pregunta sobre como se había sentido animada la protagonista; dijo: “como una eyaculación precoz; en el momento en el que empezaba a sentirme escuchada el animador me cortó el discurso y puso su atención en otra parte”.

En un taller de fin de semana, entre bambalinas, una observadora destacaba precisamente, el tiempo que los terapeutas nos dábamos antes de iniciar una representación, en cómo escudriñábamos en los detalles, en cómo preparábamos a los auxiliares etc. “nos dábamos nuestro tiempo”.

No hay porque tener prisa en saltar al ruedo y desde luego esto no significa que nos quedamos detrás de la barrera.

Mirar una escena puede no ser tarea fácil y como sabemos, la escena, por su condición metonímica, llevará al protagonista hacia lugares inesperados, pudiendo ser otra la escena o simplemente sea una sola palabra, escuchada por el animador, quien de un giro a la escena original. Porque si bien la escena en sí, es cerrada, puesto que se trata de una repetición; será la escucha y la mirada del coordinador quien hará con su intervención que el Sujeto del deseo aparezca.

¿Cómo podemos trabajar una sesión de psicodrama?

A) Como no podemos olvidar que nosotros nos movemos bajo los parámetros del psicoanálisis, tenemos que tener claro que nuestra herramienta de trabajo es la palabra; hay que escuchar al protagonista, interrogarlo, darnos nuestro tiempo en una escucha atenta y respetuosa, buscar los pormenores de lo escuchado, subrayar las contradicciones y las paradojas y esperar muy pacientemente a que una escena se nos aparezca en nuestra retina.

Tenemos que llevar al protagonista al encuentro con la falta, con la imposibilidad, con lo imposible de su demanda y con ello a su deseo.

A veces tan solo una pregunta por parte del animador es suficiente.

B) Pero el psicodrama si se caracteriza por algo es por la representación; y ese será otro objetivo donde fijar nuestra mirada. Con la representación el protagonista se topará con el otro, con su fijeza especular, con su enganche identificador, en definitiva con su lugar dentro de su fantasma gozoso. El protagonista se verá a través del otro; pero, como sabemos, la escena siempre fallida posibilitará reencontrarse con su propio deseo.

Ejemplo (*).- Una paciente a quien llamaremos Leticia, narra una escena con su padre.

Leticia es casada, con dos hijas. Su padre, viudo desde que ella tenía 12 años, tiene la costumbre de ir a cenar dos veces por semana, y hacer una larga sobremesa que dura hasta las dos de la madrugada.

El marido de Leticia y sus hijas no lo toleran, se retiran después de la comida, y quedan los dos solos, padre e hija, frente a frente.

El padre habla sin parar y ella lo “mantiene”, simplemente escuchándolo y afirmando tímidamente algo de vez en cuando.

Según lo comentado anteriormente ¿cómo podríamos intervenir?:

1.- Intervenir sobre el soliloquio de la paciente, en donde habla de que ella está ahí “manteniendo la soledad de su padre, sin poder ir se”; en este punto se le podía preguntar ¿Si ella mantiene la soledad de su padre, qué es lo que le mantiene el padre a ella? ¿Cuál es su soledad? A lo que Leticia responde con sus dificultades de pareja, en donde ella siempre le pide algo a un marido que no satisface, ya que su marido ni siquiera la “mantiene”.

Con nuestra escucha y nuestras preguntas, Leticia se va encontrando con su falta, con otra escena que tiene que ver con su soledad e incompreensión en relación a su marido.

2.- Ya en la representación y a expensas de lo que vaya saliendo podemos preguntarle ¿a quién está ella manteniendo en ese lugar frente al padre, porqué sostiene ese espacio, sin poder salir?

Entonces Leticia recuerda las últimas palabras de su madre antes de morir “cuida de tu padre”.

Vemos diferentes formas de intervenir y diferentes resultados aparentemente, porque en verdad tienen un mismo punto en común; la aceptación de lo imposible.

Hay que llevar al sujeto a la renuncia con el encuentro imaginario; se trata de que los recuerdos reprimidos, verdaderos o inventados, den cuenta del límite de lo que cada uno puede tolerar.

Ir desenmascarando las repeticiones, posiciones fijadas al fantasma, posibilitará que el sujeto pueda optar a nuevas posiciones-lugares.

C).-Otra manera de hacer sería la mezcla de las otras dos. El animador una vez empezada la representación, interviene donde considera que algo del Inconsciente se expresa. A través de un fallido, un equívoco, un silencio, una risa, etc., o bien por lo bizarro del texto.

Ejemplo (*) El paciente nos cuenta que a la edad de los 13 años, estaba en el baño con su padre. Mientras este se bañaba, y le preguntó: “Papá, ¿Qué tienes entre las piernas?”. El padre rehuyó la pregunta, y con gran nerviosismo se dio la vuelta ofreciendo “su culo” y echándolo del baño.

En estos momentos al terapeuta le rechina la pregunta, porque a la edad de 13 años, uno ya sabe que tiene el padre entre las piernas; así que se decide representar la escena, precisamente para en el momento oportuno hacerle la pregunta al protagonista.

Al desarrollarse la representación, en el momento que el paciente hace esta pregunta, el coordinador interviene: “Jorge, tienes 13 años, dime qué tienes entre las piernas”.

Jorge se sonríe y contesta: “un pito”.

Entonces el Animador, le dice que a la edad de 13 años él ya sabía que es lo que un hombre tiene entre las piernas; entonces en realidad que es lo que él le estaba preguntando a un padre; a un padre que da por respuesta un culo.

Esto le lleva a Jorge a la pregunta ¿Qué es ser un hombre?

Jorge nos cuenta que ha tenido relaciones con un travesti, “un culo que oculta un pito”

Normalmente las escenas elegidas son escenas nimias, porque es precisamente en las nimiedades cotidianas donde el sujeto se aferra para armar un pretexto; no hacen falta escenas con “alto voltaje” emocional, donde lo catártico va a ayudar a que el verdadero afecto se disipe, precisamente por la carga emocional.

Nosotros tomamos al sujeto en posición de sujeto que habla. Le devolvemos sus mismas palabras, como interrogantes.

Ejemplo:

“Silvia llega muy angustiada al grupo. Tiene dificultad para encontrar a una persona que cuide de su hija de 5 meses, cuando ella empiece a trabajar dentro de dos. Aunque esto la abruma en realidad tan solo ha hecho dos entrevistas. Su desesperación no coincide con su tiempo de búsqueda.

El grupo comienza a preguntarle ¿cómo está con su marido? Silvia es una mujer de 40 años, casada por segunda vez con X, desde hace un par de meses, con quien tiene esta niña. X a su vez tiene otros dos niños de su anterior matrimonio, quienes viven con la pareja dos o tres días a la semana.

Ante esta pregunta Silvia cambia su punto de mira, apareciendo la imagen de X y la hija de este. Relata una serie de situaciones cotidianas, alrededor del tema de la comida, por la nimiedad de estas situaciones y por su insistente repetición, se le propone que elija una de ellas para dramatizar.

Escena: Están situados alrededor de la mesa, una noche cualquiera. Hay carne para comer, pero Marta (hija de 12 años) aclaró con anterioridad que ella no come carne sino salchichas. Silvia sirve la comida, carne para todos y salchichas para Marta. Entonces Marta dice que quiere carne y mira al padre, obviando a Silvia. Silvia muy enojada, le recuerda su pedido anterior. X se enfada con Silvia por esta escena desagradable y apoya a Marta.

A través de esto Silvia expresa su angustia por no ser tomada en cuenta por X.

Se le pide que cambie de roles y entonces es desde Marta que siente que esta está fuera de la escena, que la cosa va entre Silvia y X.

Volviendo al círculo, los otros participantes desde el papel de yo auxiliares, confirman esta impresión.

Ya en el círculo, otro participante, Antonio, se identifica con X en su imposibilidad de tomar en cuenta los pedidos de su pareja.

Entonces aparece un nuevo elemento, la exmujer de X. Silvia siente que X si puede mirar a su "ex" pero no a ella.

La eterna pregunta de una mujer a otra. ¿Qué tienes tú que yo no tengo para atraer la mirada de un hombre? Desde esta pregunta es cuando Silvia habla de sus dificultades si X se le acerca.

Vemos como se empezó hablando de un bebé y como desde ahí el relato continua su cadena asociativa, apareciendo otros personajes hasta llegar a la escena plena de angustia, la difícil relación experimentada entre Silvia y X.

¿Qué hubiera sido un error en la práctica? Si nos hubiésemos quedado hablando del bebe, diciéndole que debería insistir en su búsqueda. Entonces habiéramos cerrado el diálogo con una interpretación del tipo, tu crees que nadie va a cuidar de tu hija como tu lo haces...

*El grupo: ¿una desilusión? Adriana Zambrini. Lugar editorial

Alberto C.- En general creo que entendí bastante bien lo que quieres decir; tal vez algunas cuestiones sueltas; cuando dices que los participantes tenemos prisa a la hora de sacar una escena a representar, debo entender que te estas refiriendo a los que en ese momento estamos ocupando el rol de animador. Más tarde hablas de la escena en su condición metonímica y se me escapa su significado. También querría que me aclarases en el ejemplo de Silvia cómo es que dices que llevan un par de meses juntos si la hija tiene cinco meses ¿está equivocado?

Enrique.- Empecemos por esto último, ya que me parece lo menos importante; lo que os dije es que el problema de Silvia es que hacer con su hija dentro de dos meses, que es cuando ella se tiene que poner a trabajar, y que en ese momento tendrá cinco.

Por otra parte, me parece importante distinguir la cuestión de los roles con la cuestión de las funciones. Tanto el observador como el animador no representan roles sino que desempeñan una función. Si recuerdas mis palabras en el libro "*apuntes de psicodrama freudiano*", en la página 59, allí decía que la función se encuentra del lado del orden simbólico. Función que trata de que un acto, una acción, haga posible que "una verdad" pueda, salir a la luz, revelarse. Y en tanto que desempeñan una función no entran en el juego de la representación; en cambio los yoes auxiliares se encargarán de representar un rol, un papel, posiblemente el rol descrito por el protagonista.

En cuanto a la condición metonímica de la escena... sabemos que el inconsciente se rige por reglas, a ese respecto Freud hablo de la condensación y del desplazamiento, sobre todo cuando habla de la teoría de los sueños; luego Lacan, al darle más énfasis a la cuestión del lenguaje, va a leer a Saussure; y va a exponer toda una teoría sobre el lenguaje, y va a decir que el inconsciente esta estructurado como un lenguaje, con sus leyes y reglas, y que las leyes del lenguaje son la metáfora y la metonimia, como lo son la condensación y el desplazamiento para el inconsciente.

Desde ahí sabemos que la metonimia se define como un cambio de nombre. Una cosa es designada mediante un término que no es el que la distingue habitualmente; pero entre ambos debe existir algún tipo de relación; la metonimia podríamos equipararla al desplazamiento y la metáfora a la condensación.

Como el deseo del sujeto pasa por la mediación del lenguaje; podemos decir que la metonimia y la metáfora se articulan con el deseo.

El proceso metonímico se define por hacer comparecer un significante ante otro significante; donde el primero permanece en contigüidad con el segundo, produciéndose un deslizamiento entre significantes.

La primera cuestión que se nos plantea en la práctica de la acción psicodramática es **el relato**.

El relato es la puesta inicial que el coordinador demanda de los participantes del grupo. El participante debe aportar al grupo un relato, una historia de su vida, será sobre una realidad en la que basarnos, a la hora de trabajar y representar.

El relato en tanto producción del sujeto, es una creación y por lo tanto se le puede considerar un acto, un acto creativo, (aún sabiendo que todas las acciones del sujeto no tienen valor de acto, y que incluso algunas son hechas para no hacer acto).

Pero en realidad qué es el relato. Como acontecimiento de la vida del sujeto, se trata de una articulación subjetiva, y por tanto imaginaria, que desencadena, sin que el relatante se percate, una serie de acciones psíquicas complejas.

En primer lugar, el sujeto viene a dejar filtrar la construcción de su fantasma, el cómo construye las relaciones del sujeto con su mundo; es un filtro que impide al sujeto erigir ciertos tipos de representaciones, ciertos tipos de enunciaciones discursivas. Nuestro fantasma nos determina nuestra relación con los otros.

Esta es una razón por la cual no vamos a representar escenas colectivas, que no son expresión del fantasma particular, sino, a lo sumo, de un imaginario colectivo, o, incluso del mismo coordinador.

Por otra parte, no olvidemos, que el relato, enmarcado por el fantasma es la puesta en juego del deseo del sujeto, o sea, su relación con el Otro.

El relato también lo podemos ver como una queja, expresión de la incompletud de la realización deseante, en tanto que el deseo siempre es puesto en el Otro, estrategia para no querer saber del propio. Hay otras estrategias como el no querer representar o el hacer hincapié en que el meollo está en un lugar cuando no es así. Razón por la que hay escenas que insisten.

Esto lo vemos claramente en las escenas llamadas traumáticas, en las cuales lo real de la acción vivida enmascara a los ojos del sujeto, e incluso a los ojos del coordinador, la puesta deseante subjetiva de la escena. Puesta deseante que se enmascara detrás del horror de lo vivido, detrás de la locura del otro.

ENTONCES: El relato en psicodrama debe ser entendido como una realidad imaginizada, una construcción de una escena que representa al sujeto en el marco de su fantasma. Si pensamos las cosas de esta manera, también debemos pensar que un relato puede llevarse siempre a la escena edípica del protagonista. Por lo tanto todo relato no es más, que una puesta en orden del deseo, o sea de lo prohibido que recae sobre el objeto primordial en su historia particular. **EL RELATO ES REPRODUCCIÓN DE LA ESCENA ORIGINARIA, DEL GUION PRINCIPAL, DE LA ESCENA EDIPICA.**

No nos quepa ninguna duda de que todo relato es la representación de una escena, siempre la misma, bajo una multitud de formas disfrazadas.

Nuestro trabajo consiste en tratar de desplegar lo que produce efecto de corte.

Ya en el tiempo de las elecciones algo de todo esto se va a ir desvelando, pero aún más en la construcción del relato, a través de las palabras intercambiadas entre los protagonistas del recuerdo, pistas para que el animador descubra a quién va dirigida realmente la escena.

Ejemplo: El protagonista está contando un relato de una escena violenta con su padre en la época de la adolescencia, y lo que se acaba develando, ante las preguntas del animador, es que hay otra figura (figura que constituye lo novedoso en el relato) que estaba ausente de la narración subjetiva, la madre, observadora de esta cólera. Ella va a ocupar la posición central del objeto del deseo de los hombres. La escena toma ahora otra dimensión, la del combate amoroso bajo los ojos de la bella, y, precisamente lo que dirige la escena es esa mirada de la madre. Podemos decir que es en este punto donde habitan el sujeto y su goce.

La apuesta del juego psicodramático será entonces la de designar al sujeto este punto en el que habita su goce, su lugar en el fantasma.

Hay que atender a lo novedoso, precisamente por haber estado reprimido, pero además y llegados a este punto, se tratará de poner en evidencia ese reconocimiento del lugar en el que habita el sujeto en su goce; de accionar este lugar central de la mirada de madre, y, mediante el juego, se intentará evidenciar el lugar central del objeto que es mirado.

Para esto, el psicodramatista se apoyará en el cambio de roles.

¿Cómo será el cambio de roles? El cambio de roles sólo concierne al lugar de la madre, siendo padre e hijo intercambiables en esta mirada. Cambiar el rol con el padre sólo traerá el reconocimiento de la identidad de los lugares padre-hijo, pero su acción permanecerá atrapada en lo imaginario.

Cambiar el rol con la madre, por el contrario, puede abrir al descubrimiento de su lugar subjetivo de objeto, es este cambio de rol el que podrá tomar valor de acto psicodramático. El único cambio de rol digno en esta escena es aquel que devela, con la máxima cercanía, al sujeto, en el lugar en el que habita en su fantasma, lugar donde viene a representarse ante otros en su toma en el deseo del Otro. El lugar del goce.

Con esto podemos sostener que, en cada juego psicodramático, hay sólo un cambio de rol, puesto que el sujeto habita en un único lugar en su fantasma.

En este sentido no es raro ver en los grupos didácticos, a un coordinador hacer cambiar el rol con todos los personajes representados en el juego. Esta multiplicación pone en evidencia las diversas identificaciones imaginarias que pueden haber en una escena, pero evita la cuestión de la puesta en juego del deseo subjetivo.

Desde esta óptica podemos diferenciar de forma clara la acción del acto psicodramático. La primera se centraría más en la descompletud imaginaria a partir del reconocimiento de las identificaciones imaginarias, reconocimiento de las diferentes capas de las que se viste el sujeto en su relación humana.

En cambio el acto nos lleva a escudriñar sobre el lugar en el que el sujeto se aliena, lo que lo vuelve humano, en el deseo del Otro.

El psicodrama freudiano busca la relación que el sujeto mantiene con su objeto.

El acto psicodramático tiene que servir para develar esa falta que ha producido el sujeto actuante; viene a desalojar al sujeto de su lugar, ese lugar donde al satisfacerse, no ve lo que le falta. Sin el develamiento de la falta, el acto continúa siendo completud imaginaria del uno de la cópula de la pareja real de la escena fantasmática.

Virtu M.- No comprendo bien lo que dices respecto del acto: “aún sabiendo que todas las acciones del sujeto no tienen valor de acto, y que incluso algunas son hechas para no hacer acto”.

Enrique.- Lo que trataba de explicar es que el acto tiene que ver con el encuentro con el deseo y de ahí que cualquier acción no se puede considerar como un acto; e incluso, decía, que a veces hay acciones que van en dirección contraria al deseo, precisamente porque de eso nada se quiere saber.

Virtu M.- Dices : “El sujeto viene a filtrar la construcción de su fantasma”, “el relato enmarcado por el fantasma es la puesta en juego del deseo del sujeto, o sea su relación con el Otro”. Me aparecen varias formas de definir el fantasma: la forma de responder al enigma de qué quieren mis padres de mí, y, la forma de manejarnos con la pérdida, con lo que ya no retornará, el anhelo de completud.

Enrique.- no digo que todo esto que tu apuntas no sea correcto, pero cuando digo que el relato es una articulación imaginaria, me refiero a que toda historia que relatamos, o que no relatamos, tiene que ver con nuestro imaginario, es lo que nosotros nos imaginamos de lo que pasó tal día, cómo ha quedado inscrito para nosotros. Cuando conseguimos ponerla en palabras y jugarla, entonces algo de ese imaginario se diluye; aquí es cuando yo digo que las cosas empiezan a ser de otra manera, hay una nueva lectura de esa historia.

Virtu M.- Dices que el relato es una queja, una expresión de incompletud de la realización deseante. ¿Quieres decir que cuando hablamos nos dolemos de no ser completos, y, desde ahí, diversas formas de relacionarse con el otro: reclamarle, acusarle o estar resentido por no habernos dado esa completud, o habérsela quitado?. ¿Otra cosa sería asumir la responsabilidad de nuestra

propia castración, y desde ahí reconocer lo que no puede ser y abrirse a lo que sí puede ser y nos satisface?.

Enrique.- Hemos dicho antes que el relato es una articulación imaginaria, ahora podemos decir que en tanto que hay deseo es que verbalizamos ese relato; será pues mediante la descripción del relato que nos vamos enfrentando con nuestro deseo. Desde luego el deseo, o mejor dicho la manera como lo abordamos tiene que ver en cómo nos relacionamos con nuestro entorno.

Virtu M.- “El sujeto viene a filtrar la construcción de su fantasma”, “el relato enmarcado por el fantasma es la puesta en juego del deseo del sujeto, o sea su relación con el Otro”. Me aparecen varias formas de formularlo: la forma en que creemos que el Otro nos mira, el deseo que le suponemos al Otro. La forma de responder al enigma de qué quieren mis padres de mí. La forma de manejarnos con la pérdida, con lo que ya no retornará, el anhelo de completud.

Enrique.- El fantasma es esa escena imaginaria, por la que se consolida el goce, la completud; sólo hay que atender a nuestras fantasías para verlo claramente; a partir de ese relato y precisamente por ponerlo en palabras es que algo de ese fantasma se va a ver modificado, hay una expresión que lo dice bien: “caer del guindo”; en ese momento caemos del guindo y las cosas ya son de otra manera.

Virtu M.- Me gustaría relacionar ambas definiciones: “la forma de responder al enigma de qué quieren mis padres de mí y la forma de manejarnos con la pérdida, el anhelo de completud”.

Enrique.- cuando mis padres me demandan y con su demanda dicen lo que quieren de mí; que estudie por ejemplo. Ellos se manifiestan como sujetos con deseo y ese deseo lo formulan mediante demandas. Pero no olvidemos qué es el deseo, el deseo es el representante de la falta. Por tanto con su demanda exponen su castración, exponen eso que les falta, en ese ejemplo, un hijo estudioso. Entonces el hijo rápidamente se apresura a darles eso que ellos demandan, porque el hijo lo que no puede soportar es el deseo de los padres, no soporta a unos padres faltantes porque eso, entre otras cosas, le lleva a la propia falta. Pero qué ocurre, que la demanda del otro es voraz, ellos nunca tienen suficiente y detrás de una demanda viene otra; entonces es cuando surge esa pregunta tan enigmática sobre ¿qué quiere el otro de mí?, y esa, es una pregunta que no tiene respuesta, porque el otro siempre quiere algo más de mí, por lo tanto no hay manera de saciarlo. A ese hijo solo le queda una solución y es enfrentarse con la realidad, y la realidad siempre tiene un punto decepcionante. Uno siempre acaba cayéndose del guindo; pero bendita caída, porque es entonces cuando se podrá hacer algo con esa pérdida; por ejemplo buscar sustitutos.

Virtu M.- “Descompletud imaginaria a partir del reconocimiento de las identificaciones imaginarias”. Creo que la respuesta anterior me ayuda a comprender mejor esto... aunque necesito más aclaración.

Enrique.- Imaginariamente el hijo piensa que al ser un buen estudiante completa a sus padres, en tanto que les da lo que a ellos les falta; hay una identificación imaginaria, él piensa que les va a procurar esa completud.

Virtu M.- Fantasma y Edipo. Intento relacionarlas: el fantasma es la escena que se repite una y otra vez, las miles de maneras que se tiene de repetir siempre lo mismo, para no encontrarse con su deseo (con su falta), para encontrarse con el goce. Cuando hablamos de Edipo, hablamos de castración

o de la negación de esta. La castración, como pérdida de gratificación, de satisfacción o goce. Entonces, la posición que el sujeto adopta respecto a esa pérdida sería el fantasma. En las escenas nos encontramos con distintas formas de ver al protagonista en el intento de recuperar ese goce perdido, distintas formas de saltarse la ley. Como tú dices, al satisfacerse de esta forma, no ve la falta. Relaciono aquí, dos tiempos del Edipo: el segundo en el que se confronta al sujeto con lo que no puede ser, con su falta. Y el tercero en el que se le dice lo que sí puede ser.

La satisfacción que estaba fuera de la ley la manejo para que esté dentro de la ley. ¿Es éste último el atravesamiento del fantasma?

Enrique.- Bueno cuando hablamos de Edipo no hablamos de castración; la castración sería un efecto; a partir de ahí el sujeto tiene que elegir entre su narcisismo o su goce; una de las salidas es el fantasma; en la escena fantasmática el sujeto va a configurar el goce. El fantasma es una defensa contra el deseo; el atravesamiento del fantasma consiste en varios momentos; primero el sujeto tiene que ser consciente de cómo hace, mediante la repetición, para conseguir el goce; luego en un segundo momento el sujeto empieza hacer las cosas de otra manera; como tú dices hay que legalizar a la satisfacción.

Virtu M.- El deseo y el goce. En algunos momentos la palabra goce puede estar hablando de una salida sana, relacionada con la pulsión, y esto me confunde con la acepción de goce como anhelo de completud.

El otro día tratamos la represión de la pulsión, la satisfacción por toda la connotación negativa que tiene. Se trata de permitirnos reconocer lo que nos satisface, entonces podemos hacer algo con eso. La satisfacción que estaba fuera de la ley la manejo para que esté dentro de la ley. Entendí que se debe intervenir para que el protagonista-paciente sea consciente de su “goce”, se permita reconocer lo que le satisface.

Enrique.- Normalmente los pacientes se reprimen ante el placer, lo viven como incestuoso, ellos empiezan a dar cuenta de un fin de semana placentero y rápidamente ponen un pero; ellos dicen: “este fin de semana me lo pasé muy bien, pero el domingo por la tarde tuve ansiedad”; normalmente nuestra atención recae en la ansiedad y empezamos con una batería de preguntas sobre cuándo apareció, cómo fue que apareció, qué estaba haciendo en ese momento, con qué la relaciona... y nos olvidamos de lo placentero, de eso que el paciente quiere reprimir; lo que yo digo es que no hay que retroceder ante la represión y que debemos motivarles para que nos habló sobre lo placentero del fin de semana; entonces ¿qué ocurre?, que por el solo hecho de poner palabras a lo que antes se quería ocultar, hacemos que cambie de signo; como tú dijiste se legaliza la satisfacción.

El deseo y el goce van de la mano; lo que nos causa el deseo es un resto del goce que constituye un objeto, el cual es susceptible de servir al deseo como señuelo.

Virtu M.- Cuando me pregunto ¿Cómo se pone en juego el deseo del protagonista? Me respondo que reformulando la interpretación que el protagonista hace del deseo del Otro, esto le puede llevar a dejar de estar sometido al deseo del Otro, y a preguntarse por el suyo.

En las escenas que se representan en psicodrama el deseo del Otro es puesto en cuestión, el sujeto puede darse cuenta que quizá interpretó las

palabras o las acciones de sus padres. Y puede preguntarse, tal vez, qué le llevó a interpretar las cosas de este modo.

También cuando me pregunto sobre la puesta deseante subjetiva en las escenas traumáticas. Quizás, esto signifique que el sujeto no quiere saber de su deseo. Se me ocurre como ejemplo, un paciente con una experiencia sexual que vive y narra como traumática, y en la que no se posiciona como persona deseante, o que, tal vez, pudo ejercer una seducción, o, no preguntarse por el hecho de que algo tiene que ver él con eso que ha pasado. Sólo ve el deseo del Otro. No sé si lo expresó bien. ¿Qué me dices?

Enrique.- Estoy de acuerdo; hoy escuche a una paciente que precisamente se cuestionaba sobre su deseo. Es una escena, que ha contado muchas veces, ella siendo pequeña y jugando a la máquina de bolas en un bar, entonces un hombre le enseña pero en realidad le “metía mano”. Hoy empezó hablando de esta escena para decir que necesita contársela a su pareja y a su madre, siente que con su silencio es cómplice de ese hombre y entonces se formula la pregunta sobre si ella podría haber experimentado placer en esos tocamientos.

Virtu M.- Cuando dices que “el sujeto habita en un solo lugar del fantasma”, ¿Qué quieres decir?, y además dices que: “nuestro trabajo consiste en tratar de desplegar lo que produce efecto de corte. Yo me pongo a pensar en lo que se puede cortar, como sinónimo de separar o interrumpir en el psicodrama y me surge – guiada por mi necesidad de estructuración - que me gustaría ver escritas distintas modalidades de escenas en las que podemos encontrar al sujeto en ese lugar de goce, distintas escenas en las que se desvela la falta del sujeto.

Me pongo a escribir: Se separan partes de uno mismo, desembarazarnos de las identidades alienantes. Separarnos del Otro, darnos cuenta de que estamos ocupando un lugar que no nos corresponde. Encontrarnos con el Otro necesitado, con el otro castrado, con la carencia del otro, con la pérdida de su omnipotencia. De eso que no queremos saber. etc....Bueno, no sé.... creo que el trabajo pasa por escribir las escenas de los talleres de psicodrama.

Enrique.- Piensa en una escena fantasmática, una escena de realización gozosa, ahora piensa en el sujeto en esa escena, lo puedes imaginar en un lugar de esa escena, ocupando un sitio muy concreto; en el ejemplo de antes vemos claramente cómo se reencuentra la escena edípica, dónde está la rivalidad con el semejante y la mirada gozosa con la madre. Esa es la escena fantasmática, si la trabajamos tenemos que tener en cuenta que ahí se requiere un acto de corte, para que haya un efecto de sujeto, donde lo que va a ocurrir es que se va a topar con el deseo.

Los talleres de fin de semana, suelen ser bastante dinámicos, en ellos se juegan muchas cosas, en muy poco tiempo, lo que con lleva que los participantes se integren y lleguen a profundizar en asuntos hasta el momento tratados muy a la ligera; pero también es verdad que hay cuestiones como la agresividad y la rivalidad entre los iguales que apenas si surgen. Lógicamente si esta suele ser la dinámica no es una regla, y a veces nos encontramos con talleres densos, donde las cuestiones prioritarias no fluyen y las resistencias se apoderan del trabajo.

El último taller fue un claro ejemplo de densidad y opacidad. El ritmo que marcaba la sesión era de reloj monótono, lento y mortífero, donde siempre había un tic que invitaba al tac para de nuevo reencontrarse con el tic; movimiento este que nos lleva hasta la desesperación infinita.

¿Qué podíamos hacer? Nosotros como directores de orquesta, nos vemos en la obligación de introducir un nuevo acorde, que venga a romper con la monotonía, de la compulsión.

Chus empezó presentándose como descubridora del amor de su padre (tic) al mismo tiempo que nos cuenta como cada vez que su madre la visita debe dormir con ella (tac).

Chus dice no poder caminar, se hace acompañar por un taco de madera (podium, según ella) al cual debe subir (tic) para volver a bajar (tac) y de nuevo volver a subir (tic).

Discurso al cual engancha Terelu para reclamar desde él, el amor de su padre (tic); montada la escena y ante las palabras aduladoras de su padre; ella le dice: “no soporto que me hagas la pelota”. (Tac)

Será en la siguiente sesión cuando Ismael nos contará que en una ocasión y habiendo sido propuesto para ser el protagonista familiar (tic), salió corriendo a llorar como un niño (tac); en la escena se representa junto a su madre, no colocando un lugar para el padre (tic).

Montse recuerda a un padre miedoso cuando habla de aquella vez en la que ella le propuso ser la que llevara la organización económica familiar, cuando apenas tenía 12 años, (tic), para luego verbalizar que está por la labor de pedirles, a sus padres, que en la manera de lo posible la cuiden, que por primera vez sean ellos los que tomen la palabra (tac).

Ana terminará contándonos dos sueños en los que interpreta sentir que quiere mucho a su padre (tic) pero que tiene miedo que su madre la deje de mirar (tac).

En estos momentos surge la pregunta: ¿Porqué tu madre va a dejar de mirarte por el hecho de que tu quieras mucho a tu padre?

Pregunta que abre un tiempo de espera, en busca de respuesta; impass que detiene la compulsión del movimiento, hasta ahora, aburridamente acompasado, el tic ya no encuentra al tac ni el tac al tic.

En muchas ocasiones cuando las sesiones transcurren en este clima **el animador se crea la obligación de tener que desmontar el andamiaje imaginario a partir de una genialidad**, lo que inevitablemente le lleva a no tener una escucha pertinente.

Concha se introduce en el discurso apuntando que ella tiene cosas sin decir, cosas que calla. El animador le invita a que exponga cuales son esas cosas que no ha dicho. Concha nos cuenta que cuando murió su padre su

madre enloquece, dejando de hacerle caso, no la miraba, no la cuidaba, no la escuchaba, Concha sentía que había dejado de quererla. ¿Qué es lo que calló? Para la escena Concha va a elegir a Ana, para que haga de su madre, porque siente que la puede ayudar, el animador siente que de nuevo hay un “escaqueo” y le apunta que no entiende esa elección.

El animador siente que Concha no quiere enfrentarse a su propia falta y es por eso que se la pone a la madre, en el sentido de que “es ella la que me necesita”.

Ante la insistencia del animador, Concha sigue diciendo que elegiría a Ana por el mismo motivo y el animador decide cortar la escena y manda sentarse a Concha.

A partir de ese momento Concha adopta una actitud sumisa, sufriente, ya no va a hablar y solo quiere marcharse, ya no sirve que el animador la invite a seguir hablando, no sirve que el animador, y a modo de interpretación, le diga que ella en vez de asumir lo que sentía, y eso era la falta de amor, tan solo se erige en dadora. Nada moverá el entuerto.

Beatriz M.- Concha permaneció callada todo el taller, tenía la cara ancha y la mandíbula también, lo cual dice mucho de lo que después se ve.

Concha dijo que su madre tras la muerte de su padre cambió y desde entonces ya no le hace caso, no la trata bien.

El terapeuta la invitó a hablar de lo que siente, a que exprese, a que tenga la oportunidad de decirle a su madre lo que le pasa, pero Carmen no habla, el terapeuta le dio varias oportunidades, pero sentía que no eran reales, era como si no percibiera la cantidad tan grande de rabia que lleva dentro Concha, es rabia encajada en la mandíbula de tal manera que le supone dolor físico, me atrevo a decir que Concha lo primero que tiene que *darse cuenta* es que lo que hay en ella es rabia, enfado y si no la saca desde ahí, desde la boca, gritando, solo gritando no podrá llegar al dolor. Concha llora y llora mucho pero con ello se victimiza y no hace lo que tendría, que es hablar, hablar desde sí, de ella.

Me parece que lo suyo hubiera sido que el terapeuta hubiera puesto el acento en intentar que Concha intentara sacar la emoción, provocarla, que Concha hablara de su madre y la parara una y otra vez en “¿Y Tu?”. Y si no la saca que sea consciente que es eso lo que hay debajo. El terapeuta creo que en su exigencia de que pudiera trabajar algo, se olvido de la paciente.

Virtu M.- Se me ocurren diferentes cosas; en primer lugar Concha elige un Yo auxiliar y el terapeuta considera que el rasgo por el que es elegido no es “adecuado”. Me planteo que esto podría haber tenido dos posibilidades: una, es seguir interrogándole, y otra, es representar, en la confianza de que algo de lo inesperado, o algo de lo esperado que no aparece podría hacer conectar a la paciente con otras asociaciones, u otra escena en la que, tal vez, es ella la que necesita y no la madre. Puede que la intervención del Yo auxiliar (elección fallida) u otro elemento de la escena desatascase (algo se rompe y surge algo novedoso) y apareciese un afecto reprimido. No haciendo lugar a la escena, se impide el paso a la sorpresa que esta pudiera traer.

Me parece importante que recordemos algo de la escena:

T: ¿Puedes poner a esa tensión que se acumula ahí, en las mandíbulas?

C: Además, dejo de respirar.

T: ¿Por qué crees que se acumula ahí? ¿Qué está representando?

C: No digo todo lo que quiero decir.

T: ¿Qué es eso que callas? lo primero que te venga.

(Cuando va a ver a su madre a una residencia de tercera edad, no le gusta verla como está, en una silla de ruedas).

T: Lo que tú te callas, no pierdas el rumbo.

C: No me gustaría terminar como ella.

T: ¿Qué es lo que te gustaría decir a tu madre que no le has dicho? Piensa en alguna situación concreta en que te callaste cosas.

T: ¿Qué te callaste?

C: Yo soy una hija más como las demás, por qué no puede venir a mi casa.
(Algo así como que no le da importancia)

T: ¿Eso no se lo dijiste nunca?

C: No, porque ella me corta.

Escena.

(Concha tiene dificultad para elegir a una persona que representa a la madre).

T: Es importante que haya alguien para que tú le puedas decir o no lo que piensas.

C: Irene. Porque no ha trabajado cosas que tiene que trabajar.

T: Este no es un lugar de beneficencia, será por algo pero no para ayudarla a ella. ¿Por qué?

C: Me gusta darle ese consejo, qué espabile.

T: ¿Qué consejo?, quieres decir algo que tú sientes, que necesitas. No me vale, si sigues, dime por qué.

C: Le sería difícil negarse a otros.

T: ¿Pero no a ti?

C: No. Me recuerda a mi madre.

T: ¿Por qué piensas que no se negaría a otros y a ti sí? ¿Por qué llegas a esa conclusión?

C: Por timidez.

T: Yo lo que siento es que hablas siempre en nombre del otro, que carajo, la tensión la tienes tú. Deja al otro en paz, interrógate a ti misma. Hay algo que callas. Eliges a una persona, le das la vuelta y no dejas las cosas claras. No eres tú la que vas a ayudarla a ella, es para que te ayude a ti, entre otras cosas, porque lo necesitas.

C: Creo que me podría enfrentar a ella.

T: ¿Y a tu madre?

C: No me hacía caso.

T: Me da lo mismo lo que le pasaba a tu madre. Si te callas, nos sentamos.

C: Veo a Irene como era mi madre antes.

T: ¿Antes de qué?

C: De que muriera mi padre.

T: Cuéntanos.

(En estos momentos el terapeuta le propone que se siente)

C: Era más alegre, le había abrazado alguna vez, después no.

T: ¿Cuándo muere tu padre? ¿Qué pasa ahí? ¿Qué relación hay?

C: Ella cambió

T: Dame más detalles. Y no te olvides de lo que le hubieses querido decir.

C: Ella sólo hacía caso a mi hermana mayor, y a mí que iba todos los días a verla, no me hacía caso.

T: ¿Tienes alguna teoría de porqué ese cambio?

C: Se volvió loca después de que mi padre muriese. Ella vivía para él

T: ¿En qué consistía su locura?

C: Psicosis.

T: La muerte de tu padre fue el desencadenante. Tú notas un cambio y sientes que ella deja de hacerte caso a ti, y sí a tu hermana mayor. Y ahí hay cosas que te callas, y querrías decir.

(El terapeuta le propone que vuelva a representar).

C: Mis hermanas se adueñan del dinero de la madre, parece que la madre se lo dice a ella pero no a las hermanas directamente.

T: ¿Y eso qué tiene que ver contigo?

C: Me enfadaba porque ella no se lo decía a mi hermana mayor.

T: A mí no me llega.

(El terapeuta le hace que se siente)

T: Tu planteamiento inicial es por qué no me quieres. No siento que seas clara. Te di oportunidades, tú sigues zigzagueando y tu cuerpo lo está pagando. Tal vez estoy equivocado y si lo estoy pido disculpas. Si tú estás dispuesta a hablar, yo estoy dispuesta a escucharte.

T al grupo: ¿Qué escucháis?

Ana: Me choca porque yo si le hago caso.

T: Tú sí eres una madre que le hace caso. No es esa la madre de la cual C. tiene quejas.

Resalto frases como. “Mi madre me cortaba” , “Ella sólo hacía caso a mi hermana mayor, y a mí que iba todos los días a verla, no me hacía caso”; o palabras dichas por el terapeuta en relación a lo que debe sentir, o hacer la paciente en ese momento. Pensado en la posición que adopta el terapeuta y la paciente, me arriesgo a hablar de la posibilidad de que sí se haya representado una escena en la que el terapeuta participa como otro significativo en la historia de la paciente, tal vez esa madre a la que se andaba buscando, y a la que tenía cosas que decir.

Enrique.- Si, precisamente eso es lo que trato de decir, que en el afán del acto magistral, el terapeuta se olvida de escuchar y además tiene prisa. Si eso no hubiera sido así, entonces tal vez se hubiera representado, como dice Virtu, con la confianza de que algo de lo inesperado, o algo de lo esperado, que no aparece, pudiese hacer conectar a la paciente con otras asociaciones, u otra escena en la que, tal vez, es ella la que necesita y no lo madre. Y desde luego que la intervención del Yo auxiliar, que como a posteriori vi, no era tan fallida, u otro elemento de la escena desatascase y apareciese un afecto reprimido. Por otra parte si la elección del yo auxiliar es errónea yo pienso que mejor no representar, eso ya es un acto y por lo tanto tiene efectos subjetivos. Pero no era el caso.

De hecho el terapeuta lo siente, siente que algo no ha ido bien y siente el dolor de Concha; es entonces y ya de vuelta a casa, el taller ya había

terminado, cuando se da cuenta que ha actuado igual que la madre de Concha, sin escucharla, sin atenderla, entonces es cuando entiende el dolor que Concha mostraba. Cuando el terapeuta llega a su casa hace una llamada a Concha y le dice que quiere hablar con ella y la cita al día siguiente.

En esa cita el terapeuta después de disculparse y de decirle que cree haberse equivocado y que tal vez su equivocación le ha proporcionado un dolor innecesario, le dice que ahora entiende porque ella es tan dadora hacia los demás, es ese afán de ayudarles, el mismo afán de ayudar a su madre porque la niña piensa que si ayuda a su madre a curarse, esa madre volverá a quererla.

Es cierto que hay rabia, mucha rabia y yo quería que la sacara, pero tenía que haber respetado los tiempos, a veces hay que dar un pequeño rodeo, como dice Beatriz haber dejado que la escena se representase, esperar ver con que se encontraba Concha y luego poderle haber dirigido la pregunta hacia ella.

Virtu M.- La escena sigue fuera de la sesión, cuando la paciente le dice al terapeuta que se ha sentido humillada. Mi hipótesis es que algo de esto ha habido en la relación con su madre, y algo de lo callado está diciendo. No se representa la escena pero en la sesión individual se da opción a trabajar desde la transferencia el contenido que está surgiendo.

Me parece importante tener en cuenta la transferencia. El acto creativo que aporta lo ocurrido, - tal vez reproducción de lo que vivió con la madre – poder trabajar en transferencia en qué posición se coloca ella para ser humillada, y, por supuesto, el contenido de humillaciones en su historia familiar. Mi hipótesis es que es una paciente con un carácter, o al menos rasgos, masoquista que con su resistencia pasiva provoca al terapeuta. En la teoría estudiada, a veces, provoca que el terapeuta la eche, reciclando lo vivido. Por otra parte, son pacientes que en su historia han sufrido mucha presión, y exigencia y es esto lo que veo en la escena por parte del terapeuta.

En cuanto al carácter: en la escucha aparece como una persona que se relaciona teniendo en cuenta más las necesidades del otro que las suyas. Conociendo que es este un rasgo del carácter masoquista – y la estructura física y la presencia de la paciente me lo hacen pensar- lo tendría en cuenta a la hora de trabajar hasta encontrarse con la niña herida y necesitada. Y todo esto, con mucha paciencia.

Enrique.- Bueno yo me vi con la dificultad de no tener claro si llamarla o no; pero me daba cuenta que me estaba jugando la transferencia; también hay un dato que no conté, cuando yo me estoy debatiendo si llamarla o no, entonces recibo un mensaje por el móvil, es un mensaje de Concha en el que expresa su dolor; es entonces cuando me decido a llamarla y desde luego le propongo su participación en el próximo taller para que pueda dar cuenta de todo lo que está pasando; precisamente para que por un lado lo ocurrido vuelva al encuadre grupal y por otro para que le pueda dar una salida saludable a todo lo que le acontece. Ahora tendremos que ver donde nos lleva todo esto, porque de lo que no tengo duda es de que esto tendrá efectos transferenciales e incluso tal vez de cómo se desanude esta cuestión dependa el proceso terapéutico de Concha.

En el psicodrama freudiano de lo que se trata es de reescribir la propia historia, reconstruirla, y esto es posible en la medida en que nuestra realidad es una construcción, la realidad psíquica de la cual nos hablaba Freud.

Si leemos a Ovidio, podríamos decir que en esa reconstrucción nacemos y morimos, nacemos en tanto que empezamos a ser una cosa distinta de lo que éramos antes y morimos en tanto que dejamos de ser eso mismo.

Intentamos resolver hoy lo que fue ayer, reconstruimos un pasado resignificándolo en el presente; y en esa regresión sobre algo que fue, damos cuenta de un tiempo que marcha hacia atrás y desde atrás hacia delante. Algo es, deja de ser y vuelve a ser pero de otra manera; porque lo que se repite ya no es idéntico a lo que fue, es la diferencia lo que va a marcar lo novedoso, lo progresivo.

¿Qué posibilita ese movimiento? Sin dudar, el deseo; sin el deseo no habría ese movimiento de búsqueda hacia atrás, en tanto que lo que se busca es el objeto perdido; y los hechos pueden haber sucedido o no en la realidad, pueden ser reales o imaginarios; su significación es lo que importa.

Paqui A.- Se trata, con el psicodrama freudiano, de volver a escribir la propia historia corrigiendo lo escrito anteriormente. Me pregunto si tachamos y sobre la palabra tachada corregimos, o borramos... Me gustaría pensar que lo corregido, queda entre paréntesis, queda ahí, forma parte de nuestra realidad. Se trata de volver a escribir lo ya escrito, introduciendo cambios desde una nueva interpretación.

Entendiendo la realidad psíquica como construcción, prefiero pensar en ella como la construcción de un poema, la realidad psíquica como forma especial de existencia relacionada con los procesos inconscientes; un poema, como forma especial de expresión, quizás la expresión de esa forma especial de existir, la expresión relacionada con los procesos inconscientes.

“Si leemos a Ovidio...”, como si leer a Ovidio fuera una cosa tan cotidiana o inherente al ser humano... A partir del apunte de Enrique, busco a Ovidio, considerado un poeta didáctico, y encuentro varios libros. Decido ojear “El Arte de Amar”. Libro dividido en tres partes. La primera parte, está relacionada con la consecución del amor y sus distintas formas, así como del encuentro, el cortejo... En el libro segundo, Ovidio profundiza en la atención hacia la mujer amada, refiere al amor como militancia, a la nutrición para que adquiera robustez... Apunta ya al ARTE DE AMAR, como un trabajo que se recrea en las dificultades. El tercer libro está centrado en el lado femenino, en los cuidados, el arte de reír, la danza, el juego, la redacción...

Encuentro un párrafo que, aún refiriéndose al amor, me lleva al discurso en el psicodrama:

“...No esperes que yo te dicte los preceptos de la elocuencia; rompe atrevido el silencio y las frases espontáneas y felices acudirán a tus labios. Tienes que representar el papel de un amante y tus palabras han de quemar como el fuego que te devora; te serán lícitos todos los argumentos para persuadirla de tu pasión y serás creído sin dificultad. ...”

Intuyo que la referencia de Enrique a Ovidio nada tiene que ver con este libro, pero..., algo me ha llevado a él.

Volviendo al texto inicial, aparece el deseo. El deseo que activa la regresión. El deseo tiene que ver con la falta, y nos lleva a la búsqueda de lo perdido, nos mueve hacia atrás... Nos lleva a hechos reales o imaginarios. Lo imaginario tiene que ver con lo simbólico, que da valor al sentido común. Este es el sentido, el valor que importa.

Ovidio expresa, escribe el "Arte de Amar", la poesía expresa procesos inconscientes, el "Arte de Amar" me lleva al discurso en el psicodrama, el psicodrama a la reconstrucción, la reconstrucción desde el deseo, falta que nos transporta en el tiempo, viajando cada vez de distinta manera, de una manera cada vez más propia.

¿Podríamos entender el psicodrama como un Arte en el que, a través del deseo, se reflejan los procesos inconscientes para reescribir el poema de nuestra vida?

¿Representa el psicodrama la didáctica del Arte de Amar desde la reconstrucción de nuestra historia?

Enrique.- rescribir, reconstruir... ayer vi una película, "A ciegas", tenía interés en verla, porque hace tiempo leí el libro de Saramago, "ensayo sobre la ceguera" y recuerdo que me impactó. A partir de la película, se pueden sacar muchas enseñanzas, pero hay una que tiene que ver con este reconstruir; cuando dice que hay que estar ciego para luego poder ver de otra manera las cosas.

En ese poder ver de otra manera, es que hay algo que nace, algo novedoso, al mismo tiempo que algo se queda atrás.

Reescribiendo la propia historia

En otro lugar, véase “apuntes de psicodrama freudiano”, apuntábamos, que una de las finalidades del psicodrama, es el acelerar que el sujeto rompa con la compulsión a la repetición.

Después de la representación algo novedoso aparece en escena, posibilitando que una escena obturada se desbloquee, abriendo un abanico de posibilidades, hasta entonces negadas.

La Escena ya no suena en su interior de la misma manera, hay un desbloqueo narcisístico, la novela familiar que subyacía se ha transformado, se ha reescrito, ha quedado sobreimpresa para transformar, seguramente, su óptica de la antigua escena; y ahora una valoración distinta, mucho más rica que la que se tenía antes ha aparecido.

Eva, una participante de un taller de fin de semana se plantea la siguiente pregunta: “¿Por qué soy incapaz de estabilizar una relación de pareja?”, esa fue su demanda.

Después de un soliloquio donde otro de los participantes nos contaba el sin límites familiar, Eva interviene para decir que ella piensa que los límites posibilitan que los sujetos se puedan relacionar.

Más tarde Eva nos habla de su familia, de su madre, por un lado, y de su padre, por otro; se le invita a que recuerde alguna escena donde aparezcan ambos; ella recuerda los fines de semana cuando toda la familia marchaba a la playa o al campo.

El animador le anima para que nos relate alguno de esos fines de semana, y se decide por el campo.

Están todos sus hermanos y sus padres en el coche, cuando la madre pregunta: “¿dónde vamos, a la playa o al campo?”, entonces Eva instintivamente responde: “al campo, a la playa no”.

¿Porqué no a la playa?, ¿qué sin límite hay que no es posible jugar una escena de la playa?; esa fue la devolución.

Después de una pausa Eva interviene para jugar una escena de la playa. Describe a su padre como un naturista que le insistía para que se quitara la parte de arriba del bikini, lo que a ella le incomodaba mucho, era la única chica entre muchos hermanos varones, también recuerda como su padre la cogía y se la llevaba al fondo del mar, esto la atemorizaba.

En la representación, su padre, después de decirle si se quiera bañar con él y ante la negativa de Eva, se dedica a jugar con los otros hijos y es la madre quien la invita a meterse con ella en el agua, lo que Eva acepta muy gustosa.

¿Cuál es la diferencia?, ¿Qué cambió?, ¿Qué posibilita este nuevo escenario?, Eva responde: “mi padre me hacía tragar mucho agua”.

Tal vez, se le devuelve, si hubieran límites para evitar tragar demasiada agua con tus parejas, podrías disfrutar de ellas.

Unos días después del taller recibo el siguiente email de Eva:

“Recopilando ahora impresiones, fijate que he recordado que al poco de separarme escribí un guión para un corto (que siempre quedó sin hacer porque no estaba muy segura de entenderlo) que habla precisamente del deseo y del miedo, de ese disfrutar “sin tragar agua”, se llama “El Baño”.

E. Cortés

A modo de resumen y en recuerdo de los orígenes

Teatro(cine) y grupos

Las Escenas Temidas del Coordinador de Grupos
(H. Kesselman; E. Pavlovsky; L. Frydlevsky)

El autor tiene ideas. Intenciones. Lo que pretende que la obra signifique. Su anhelo como intelectual. Esa es su pretensión.

La forma singular y específica de cómo esas ideas son transportadas a la cotidianeidad exasperante de personajes que no deben decir ideas, sino sólo vivir sus vidas, “transcurrir su mundo”.

En los grupos el autor debe dejarse adueñar por esos personajes, porque en última instancia son ellos los que constituirán la obra.

Más tarde surge el director, que lee el texto y percibe “otro” texto del escrito, y descubre en los personajes otras particularidades no soñadas por el autor y además capta otras intencionalidades u objetivos ignorados.

Más tarde aparece el actor, verdadero artífice del drama, e inunda con sus propias vivencias personales, de múltiples y desconocidas facetas, a los personajes del texto.

Nueva y misteriosa dialéctica actor-personaje.

Los ensayos transcurren y el director redescubre nuevas intenciones en la acciones de los actores.

Su obra se representa, y el público opina, agregando nuevas posibilidades de inteligibilidad del texto original.

Y el autor se sorprende de que de esa primera matriz o coágulo del que brotaron las primeras imágenes, cuando empezó su primer boceto de la obra, hayan surgido tantas y tantas explicaciones, y en algún momento piensa si eso que la gente ve en el escenario es lo que él pensó escribir. Y se asusta, o se maravilla, o se enoja.

Desde el proceso autoral hasta su representación, la obra es literalmente atravesada por mediatizaciones subjetivadas de director-actores-crítico y público.

Cada uno desde su especificidad se proyecta subjetivamente.

Hay que pensar pues, que el autor presta su escena para que los mediadores “inventen” desde su propia óptica subjetiva otras “escenas”, otras “intenciones”, hasta otras particularidades y “sentidos” a los personajes.

El espejo cóncavo de las mediatizaciones subjetivadas, redescubre en su obra una pluridimensionalidad de la que carecía su boceto original. Es verdad que su boceto fue distorsionado, deformado, arrancado en cuajos de su forma naciente; pero de esta deformación que pareciera romper estéticamente con su coágulo inicial, no hace sino redescubrir las formas que permanecían adormecidas, ocultas o latentes en su primera formulación estética.

Una escultura hecha entre varios, para potenciar las formas muertas de la original.

Una persona habla. Relata una experiencia.

Varias personas escuchan atentamente.

Cada persona recibe el mensaje, concordando la experiencia escuchada con su experiencia personal más cercana.

Un relato de abandono es subjetivado a través de muchas experiencias de abandono.

Una madre abandona a su niño, y esto es escuchado a través de múltiples actores diferentes.

Cada cual enfoca su propio dial.

La trama argumental se abre en abanico.

La pantalla proyectiva permite visualizar un mosaico de abandonadores y abandonados.

Los interlocutores pierden objetividad.

Los personajes madre y niño no pueden ser vistos a través de los ojos de los oyentes. Porque entre los ojos de los oyentes y los personajes madre, niño, se interponen los personajes subjetivados de cada uno de ellos.

Danza de subjetividades. Cada interlocutor pasa la película de su historia.

Todas las películas se proyectan en la Gran Pantalla de lo imaginario.

La Madre es Madre de diferentes colores y calidades.

El Niño es Niño de diferentes colores y calidades

El filme, la anécdota argumental, ha variado.

Las mediatizaciones subjetivas de tantas historias de Abandono han contribuido a una dimensión de la escena original.

El relato de una madre que abandona a un niño ya no es el mismo. Ya no le pertenece como propio. Es de Todos. Ha circulado por Todos y entre los intersticios de Todos.

Y todos los relatos subjetivados de cada interlocutor parecen haberse enriquecido con la historia original de los protagonistas madre-niño.

Misteriosa dialéctica de entrecruzamientos. Misterio de la Dinámica de grupos.