

**Revista del Instituto Español de Psicoterapia y Psicodrama
Psicoanalítico*****Lo Simbólico y lo Imaginario en Psicodrama*****Daniel Valiente Gómez**

1.
EL INCONSCIENTE EXISTE ANTES DEL LENGUAJE Y ESTA FORMADO POR:

- | | | |
|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none">- ELEMENTOS CONSTITUCIONALES- FANTASMAS ORIGINARIOS- EXPERIENCIAS SENSORIALES- ARQUETIPOS- RUDIMENTOS DE VINCULOS | } | TODO ESTO CONSTITUYE EL
IMAGINARIO PRIMIGENIO
QUE POSTERIORMENTE SE
ENRIQUECE Y MATIZA CON
EL LENGUAJE |
|---|---|--|

2.
EL NIÑO ATRAVIESA UN CAMPO DE VIVENCIAS: APEGO-DESAPEGO, NARCISIZACION O NO, MADRES DE BION, CELOS-ENVIDIA-APOYO FRATERNALES, COMPETENCIA-RIVALIDAD, CONSTELACIÓN EDIPICA, SEXUALIDAD, MIXTIFICACION, INVASIÓN DE LIMITES, ALINEACIÓN, DEPENDENCIA, VARIABLES DE LA AMISTAD, CASTRACIÓN, REPRESIÓN Y TERGIVERSACIÓN DEL DESEO, DESEO DE SER Y MIEDO A SER...

RESULTA CASI MILAGROSO QUE EL NIÑO SALGA INDEMNE DE TODO ESTO. PERO ESTO SUMADO AL IMAGINARIO PRIMIGENIO DARA LUGAR AL GRAN IMAGINARIO, EN EL CUAL EXISTEN ROLES, ESCENAS Y SECUENCIAS DE ESCENAS REPRIMIDAS, DESPLAZADAS, DESACTIVADAS O PUJANDO POR SALIR.

3.
* PARA LACAN, EL LENGUAJE, LA PALABRA ES EL SÍMBOLO POR ANTONOMASIA, PERMITE ACCEDER Y DESCIFRAR EL IMAGINARIO.
* PARA EL PSICODRAMA, EL NIVEL SIMBOLICO POR EXCELENCIA ES EL ROL, QUE INCLUYE LA PALABRA, EL GESTO, EL MOVIMIENTO, LA ACCION Y LA ESCENA.

* EN EL PROCESO DE SIMBOLIZACION:

- A) PARTE CENTRIPETA: El niño INTROYECTA, PALABRAS, GESTOS, AFECTOS, POSTURAS, MOVIMIENTOS, AFECTOS, incluso, ESCENAS COMPLETAS.
- B) PARTE ALMACENADA, ORGANIZADA Y MOVIL EN EL MUNDO INTERNO (en forma de ROLES): EL IMAGINARIO ACTIVO. Produce estados de ánimos, sueños, etc.
- C) PARTE CENTRÍFUGA: Se exteriorizan ROLES, ACTITUDES, COMPORTAMIENTOS, PALABRAS, que pertenecen más a lo ya depositado anteriormente que a lo producido por lo REAL actual.

* LO SIMBOLICO (palabras, gestos, roles, escenas, etc.) sirve para que el nivel IMAGINARIO se DESPLIEGUE y pueda SALIR AL EXTERIOR.

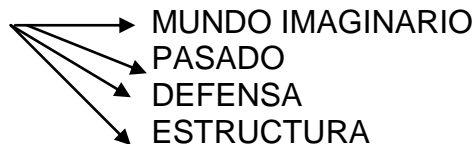
4.

* EN EL PSICODRAMA se realizan una REPRESENTACIÓN IMAGINARIA, pero no una CUALQUIERA.

* LA ESCENA IMAGINARIA ES REFLEJO DE UNA ESCENA YA VIVIDA EN EL PASADO.

* LA ESCINIFICACION DE ESCENAS REALES DEL PRESENTE O PASADO CERCANO TIENEN REFLEJOS DE ESCENAS IMAGINARIAS O DE ESCENAS YA VIVIDAS.

* EL PROTA REALIZA UNA ESCENA CON UNO O VARIOS MIEMBROS DEL GRUPO Y "LE VEMOS"



* ENTRE TODOS LE AYUDAMOS "A VER" LO QUE HEMOS VISTO.

* LOS PACIENTES TIENEN QUE ENCONTRAR EN EL GRUPO Y EL T. FACILIDADES QUE ABRAN Y DESVELEN SU MUNDO IMAGINARIO.

5.

* PARA LACAN la llave del desarrollo y del cambio es la PALABRA VERDADERA.

* Para el PSICODRMA es además, el ROL que promueve ESCENAS y el juego IDENTIFICATIVO INTERSUBJETIVO.

* EI IMAGINARIO DE UN MIEMBRO DEL GRUPO ESTIMULA EL IMAGINARIO DE TODO EL GRUPO.

* LOS SÍMBOLOS-PALABRAS son intentos del individuo de COMUNICAR SU MUNDO IMAGINARIO a los otros. En ese intento SIEMPRE QUEDA ALGO POR DECIR.

* CUANDO UN MIEMBRO PROPONE UNA ESCENA PARA TRABAJAR COMIENZA UNA VIA DE APERTURA PARA EL NIVEL IMAGINARIO.

* AL ELEGIR LOS PERSONAJES O ROLES A TRAVES DE LOS CUALES SE DESARROLLARÁ LA ESCENA, SE PREPARA EL NIVEL SIMBOLICO.

* EL DESARROLLO DE LA ESCENA ABRIRA MUCHO EL NIVEL IMAGINARIO Y SUS

CONTENIDOS PASARAN A LA REALIDAD CONSCIENTE DEL INDIVIDUO.

*LAS TÉCNICAS PSICODRAMATICAS Y LA ESCENA MISMA FACILITAN LA MOVILIZACIÓN Y EXTERIORIZACION DE GRAN PARTE DE ELEMENTOS DEL IMAGINARIO QUE AHORA ENCUENTRAN VEHÍCULOS (ROLES) PARA HACERSE CONSCIENTES Y PASAR AL NIVEL REAL.

* EL IMAGINARIO DE LOS DEMAS MIEMBROS SE ABRE TAMBIEN POR RESONANCIA AFECTIVA.

* A TRAVES DE LOS DOBLAJES Y DE OTRAS TÉCNICAS SE ESTABLECE UNA COMUNICACIÓN INTER-IMAGINARIOS ESPECIFICA DEL PSICODRAMA.

* EL PROTA ABRE AL MÁXIMO SU IMAGINARIO Y (salvo resistencia) CONCLUYE VIVENCIAS EN EL NIVEL REAL DE LA COMPRESIÓN CONSCIENTE.

* EL PROTA SIENTE QUE ES HABLADO Y MOVIDO POR ELEMENTOS IMAGINARIOS QUE NO CONTROLA. SU PERSONA AHORA, DICE, MAS DE LO QUE EL SABE Y EL RESTO DEL GRUPO LO PERCIBE, REGISTRA Y SE LO DEVUELVE.

* EL PSICODRAMA BRINDA UN NUEVO ESPACIO, A CABALLO ENTRE LO IMAGINARIO Y LO REAL DONDE VERTER, CONOCER, COMPRENDER Y RECOLOCAR EL MUNDO FANTASMAL.

6.

* EL GRUPO DE PSICODRMA SE DESPLIEGA en la ZONA IMAGINARIA

TIENE FUNCIONES {
REVELACIÓN
LIBERACIÓN
CREACIÓN
ENCUENTRO
NUEVO ABORDAJE AL PLANO REAL

* Las personas que esperan del GRUPO o del T., una solución para el problema que han traído al grupo sufren una cierta DESILUSION compensada con el encuentro de "soluciones" DENTRO DE SI MISMOS, ayudados por el GRUPO Y EL T.

7.

* LOS SISTEMAS IMAGINARIO Y SIMBOLICO SE INTERRELACIONAN.

* SE ESTAN CONSTRUYENDO EL UNO AL OTRO PERMANENTEMENTE.

* LA DINAMICA CONSISTE EN: INTROYECCIÓN-PROYECCION, IDENTIFICACIÓN-DESIDENTIFICACION Y CAMBIO.

8

* A TRAVES DE LA ACTIVACION DEL IMAGINARIO Y DE SU EXPRESIÓN SIMBOLICA NOS ENCONTRAMOS CON EL DESVELAMIENTO DE “NUESTRO SER ASI”.

* SE DESBLOQUEAN ESCENAS Y CADENAS DE ESCENAS QUE NO HUBIERAN TENIDO ACCESO A LO REAL.

* GRACIAS AL JUEGO PSICODRAMATIVO “SE” PERCIBE DE OTRO MODO Y PUEDEN ENSAYAR OTRAS FORMAS DE ACCESO A LO REAL.

* EL PSICODRAMA ES, POR TANTO:

1. EL LUGAR DE LA ILUSION-DESEO-CASTRACION
2. EL LUGAR DE SIMBOLIZACION.
3. EL LUGAR DEL ENSAYO
4. EL LUGAR DEL CONOCIMIENTO
5. EL LUGAR DEL ENCUENTRO
6. EL LUGAR DE

Reflexiones desde el psicodrama sobre la técnica de las constelaciones familiares para trabajar con la familia de origen interiorizada

Cristina Anchústegui

¿Por qué esta propuesta de mirar desde el psicodrama el trabajo de constelación familiar?:

- Es una técnica experiencial en la que se externaliza la familia de origen interiorizada, como en el psicodrama
- Se trabaja preferiblemente en grupo, al igual que el psicodrama.
- El papel de los yos auxiliares (representantes) es crucial, de forma similar pero también muy distinta a como se trabaja en psicodrama.
- Se despliega una constelación espacial con los personajes del mundo interno del protagonista, a semejanza de la técnica del psicodrama del átomo social. En el caso de las constelaciones familiares el énfasis se pone en los enlaces energéticos (de alianza, de resistencia...) del sistema constelado
- Se da mucha importancia a la escucha del cuerpo
- Trabajan con la identificación proyectiva (lo conceptualicen así o no) como el mecanismo psicológico esencial para la transmisión intergeneracional e inclusive para la transmisión al representante durante la constelación.

No se trataría de “integrar por integrar”, pero **merece la pena que una técnica se mire en la otra y desde ahí se interrogue**. La técnica de psicodrama además es una buena herramienta para explorar otras técnicas, aprendiendo de la experiencia directa en vez de la intelectualización.

Merece la pena preguntarse, por ejemplo:

- ¿qué puede aprender el psicodrama de las constelaciones familiares?
- ¿por qué tiene tanto éxito y causa tanto impacto? ¿solo por el aspecto mágico, hipnótico, seductor, o de despliegue escénico, que casi a veces parece embaucador?
 - o ¿Tiene que ver con la capacidad de la técnica para ir directa a trabajar en un nivel inconsciente?, al proponer no solo el no me lo cuentes, muéstramelo, sino muéstramelo (externaliza tu familia inconsciente) simplemente colocando en el espacio a unos representantes de tus personajes. La palabra como obstáculo para no decir nada, el pensamiento racional como obliterador del acceso a lo inconsciente. Depurado de artefactos, de ruidos, de lo ya pensado.
 - o ¿Con la capacidad de la técnica para focalizar nítida y rápidamente con el material intergeneracional traumático y generador de sufrimiento y patología? Capacidad de focalizar en los asuntos no resueltos que tienden a repetirse intergeneracionalmente, al igual que tendemos a repetir lo no resuelto en la infancia. Las “leyes del amor”:
 - Todo miembro tiene derecho a pertenecer a su familia. Si no otro miembro en una generación posterior tomará su lugar
 - Los males e injusticias cometidas en una generación si no se repararan o reconocen tienden a compensarse en otra generación
 - Las personas tienen un rango de acuerdo a quién entró en el sistema primero

- ¿Con la capacidad de la técnica para dar voz donde no se ha podido hablar, liberar ataduras y lealtades inconscientes, devolviendo las cargas a sus responsables, reintegrando al excluido, “restableciendo el orden que ha sido violado”?
- ¿por qué distintos consteladores siguen sistemáticamente el mismo rito, con una técnica tan depurada? Tendrá su sentido. Los psicodramatistas con un encuadre y cuatro herramientas básicas nos dedicamos a combinar hasta el infinito los caminos de la técnica, para adaptarnos a la tarea, y sin embargo los consteladores permanecen fieles a su rito (y si lo modifican es para llevarlo más hacia su esencia todavía)
- ¿Por qué tanto papel y tanta libertad para la espontaneidad a los representantes? No se les carga el rol y por lo tanto no tienen que ser fieles a él. Salen preferiblemente “en blanco” de información y después, con solo colocarlos en un determinado lugar dentro de una constelación, son la principal fuente de información de la energía familiar, según a donde miran, los sentimientos, pensamientos y sensaciones corporales perentorios. Según cómo se sienten de aliviados con los movimientos y frases que propone el constelador. Los representantes no están pegados a la historia, no la conocen. Se especializan en ser antenas intuitivas de las relaciones energéticas de ese campo de energías que es el sistema familiar.
- ¿Tanto poder para transmitir energía e información, externalizar lo inconsciente, tiene la mera ubicación espacial en un sistema? (tanto en el momento en que el protagonista ubica a los representantes en determinado lugar como cuando los representantes comienzan a percibir sensaciones y presión para determinados movimientos corporales).
- ¿Por qué sale en principio el protagonista de la constelación? ¿Para que no funcione como artefacto que interrumpa la circulación del inconsciente, ya que el no está en blanco, el si cree saber algo de la “historia” y se la tiene ya pensada e interpretada? ¿Para potenciar la mirada y posición del observador? Mirando se pierde el miedo, con los ojos abiertos se ve la realidad.
- ¿Por qué cuando al final sí dan importancia a las palabras, es en boca del constelador y de forma solemne, ritual y con elementos comunes repetitivos, las “frases sanadoras”? ¿Para potenciar el aspecto ritual y su poder para liberar de las fuertes ataduras inconscientes? ¿Por temor a que si quien las dice es el propio protagonista o a través de doblajes no se van a decir las palabras concisas y precisas, que vayan al corazón del “orden violado” para repararlo?, ¿o el protagonista no las va a oír con la misma apertura, o no van a venir reforzadas con el mismo poder? ¿Para restablecer la función paterna, discurso en el registro de la ley? “Esto es lo que es, esto es lo que hay, esto es lo que fue y esto lo que se perdió... niño, vete de las faldas de tu madre y dedícate a hacer tu vida, que no eres la pieza que le falta a mamá, mujer, no has tenido un hijo para que te complete...hijo, mírame, yo también te miro, te guste o no eres mi hijo, y yo siempre seré tu padre... familia, os guste o no tuve un hijo ilegítimo que es vuestro hermano... niño, que haces tú llevando la culpa de mi traición o el dolor de mi pérdida... nieto, aquí donde estoy bien muerta no te necesito, déjame en paz y dedícate a vivir... hijo, entérate que es imposible, nunca serás mi padre, y además antes que tú tuve a otros hijos, tú eres el último en llegar, respeta que tu hermano es el mayor....

La mayoría de los consteladores exploran el efecto de las frases sanadoras hasta constatar que producen un impacto energético, una resonancia.

- ¿Qué sentido tiene el que tras el trabajo constelador no haya una fase de compartir las vivencias y resonancias, sino de silencio contemplativo? “El alma trabaja mejor en silencio” dice una consteladora.

En resumen, la técnica de las constelaciones familiares nos puede hacer pensar en los elementos que desarrolla para:

- Ir directamente a externalizar y trabajar en un nivel inconsciente, desde el momento que el protagonista enuncia su tema y sale a colocar en el espacio a los representantes.
- Sacar a la luz la dinámica oculta de una familia, focalizar y reconocer lo que es, el punto de atasco traumático.
- Dar voz a lo no expresado, reparar y liberar de ataduras, “restablecer el orden”, principalmente valiéndose de la constelación espacial y de técnicas rituales. Un lacaniano diría: se trata de simbolizar lo mal anudado

El protagonista no es tanto el que “padece” a su familia interiorizada, el que recibe sus evacuaciones a través de la identificación proyectiva, sino el portavoz o representante de dicha familia y de su energía. Como si a través de conectar con lo evacuado por identificación proyectiva pudiéramos reconstruir el sistema energético familiar. Para los consteladores es el sistema familiar intergeneracional el que necesita ser sanado, no el protagonista.

Parafraseando a Moreno podríamos decir que el propósito de esta ponencia es el de *presentar métodos de psicoterapia que están más cerca de la vida misma* (Moreno, 1993:13). El psicodrama es una técnica de psicoterapia de grupo ya veterana pero aún no bien comprendida por gran parte de los psiquiatras. Pretendo defender la vigencia de estas viejas técnicas para abordar los complejos problemas técnicos que plantea la intervención actual en el campo de la salud mental.

El Teatro y otros actos sociales: Un rito colectivo

El teatro es tan viejo como la civilización. Son todavía más antiguos las ceremonias rituales, la danza o los juegos colectivos. En las sociedades modernas han perdurado junto con el teatro una gran variedad de ceremonias colectivas que hunden su raíces en épocas ancestrales como pueden ser: un partido de fútbol, una sesión de cine, un concierto de música, una misa, un funeral, una sesión de santería, una clase magistral, un mitin político o un desfile militar. Todas ellas son manifestaciones grupales específicamente humanas íntimamente ligadas a la estructuración del sujeto como ser social productor de cultura.

Si analizamos con detenimiento los elementos comunes que comparten estas manifestaciones colectivas observamos como en todas ellas existe:

- un día y una hora señaladas
- un escenario: espacio intermediario (la realidad virtual)
- un público espectador
- unos actores protagonistas
- un director
- una acción cargada de significado simbólico con un guión más o menos prefijado (liturgia).

La fuerza de participar en el ritual.

Un tipo de danza muy elemental del África central se realiza en círculo muchas veces de forma espontánea durante el tiempo de ocio. Las personas participantes cantan y bailan en círculo pateando el suelo enérgicamente. Alternativamente una persona ocupa el centro del círculo aumentando la intensidad de sus movimientos y ofreciendo sus mejores habilidades al resto del grupo durante un par de minutos. El grupo queda complacido y la persona protagonista regresa a su puesto reforzada, dando paso al siguiente participante que repite la operación. De alguna manera a través de esta danza ritualizada la identidad individual del protagonista ha quedado reafirmada ante el grupo y su autoestima con seguridad ha aumentado.

¿Qué funciones cumplen estas ceremonias colectivas? ¿Son meros entretenimientos irrelevantes? ¿Son restos culturales anacrónicos, que están perdiendo su significado?

A juzgar por el dinero que se invierte en ellas en la actualidad y por el lugar social que siempre han tenido podríamos decir que todas ellas cumplen importantes funciones en los sujetos participantes. Observemos la espectacularidad de los edificios que albergan estos espectáculos, auténticos templos erigidos al dios “popularidad”. Unos dioses sustituyen a otros, al parecer no podemos vivir sin ellos. Como podemos ver son celebraciones rituales muy relevantes en todas las épocas históricas y en todas las sociedades. No sólo cumplen funciones de catarsis colectiva de ansiedades como diría Aristóteles, cosa importante, (Zapatero y la copa del mundo de fútbol) sino que también permiten compartir importantes códigos culturales que estructuran la relación del individuo con su grupo social de referencia, algo, a mi entender, aún más importante porque es lo que cohesiona un determinado grupo humano dándole una identidad propia y por lo tanto fuerza.

La identidad de grupo, la pertenencia, la ley, la trasgresión y el castigo, la inclusión y la exclusión de miembros, la victoria o la derrota, el amor y la muerte, el paso por las diferentes etapas del ciclo vital, todo ello está regulado en la vida social por códigos culturales simbólicos que se expresan y se celebran en estos espacios colectivos.

Igual que otros rituales, el teatro refleja el intento de elaborar conflictos universales colectivos. Las obras clásicas, lo son porque abordan de forma muy certera estas problemáticas universales del inconsciente colectivo. Pero el teatro va a cumplir las funciones antes descritas dando un paso más, dando un salto cualitativo de gran importancia, la inauguración del espacio del “como si”, lo que hoy llamaríamos “realidad virtual”.

El espacio del “como sí”: un espacio intermediario.

Hay importantes diferencias entre el teatro y el resto de rituales colectivos que he mencionado. En el caso del teatro, todos estos rituales simbólicos se realizan en un espacio que recrea una acción que es real pero que representa una ficción. En el clásico de Sakespeare, Otelo, preso de los celos, mata a Desdémona. Ese hecho ¿ocurre en la realidad? La respuesta es sí y no. Ocurre en un “como sí”. La representación es real en cuanto a la corporeidad de los personajes, el escenario, el atrezzo pero simboliza otra cosa. Los actores no se matan, pero los celos que siente Otelo conectan con un sentimiento universal que todos hemos experimentado alguna vez.

En un combate de boxeo, ante la complacencia del público embravecido, un púgil le increpa al otro: ¡te voy a destrozar! Finalmente aunque le venza, no lo mata. Si hubieran estado en un circo romano, quizá sí, pero en la actualidad nos conformamos con ver al perdedor amoratado, ensangrentado y exhausto. En el espectáculo de la lucha americana actual, ya más cercano al teatro que al deporte, se ha conseguido que ambos contrincantes no se lesionen, pero actúan “como si” lo hicieran en realidad. Del circo romano a la actualidad, afortunadamente para los

luchadores, hemos desarrollado una mayor capacidad simbólica gracias al teatro, gracias al desarrollo del espacio del “como sí”.

Los motivos que pueden llevar a un público de un país islámico radical a presenciar una lapidación de una mujer supuestamente adúltera no son muy diferentes de los que llevan a un público londinense a presenciar el asesinato de Desdémona en la obra de Otelo, sin embargo el grado de simbolización, y por ende el resultado, es muy distinto. La representación de la violencia en el espacio del “como sí” nos permite conectar con nuestro deseo de violencia pero no actuarla en la realidad. El espacio del “como sí” es catártico, permite liberar y sublimar algunos conflictos inconscientes que nos atañen a todos.

Para las personas participantes, entrar en el espacio del “como sí” requiere de una capacidad simbólica que no está al alcance de todos. No es fácil meterse en un papel imaginario, conectar con las emociones propias de la situación recreada al mismo tiempo que mantenemos una distancia que nos permite no creernos de verdad lo que estamos viviendo. La violencia que aparece en los partidos de fútbol tiene que ver con que el grado de identificación del público con los actores es tal, que no permite la simbolización. El público tensionado por sus frustraciones pierde la distancia y deja de entender que se trata sólo de un juego, entonces la emoción pasa directamente al acto sin poder ser representada con consecuencias irreparables.

El lenguaje dramático: la escena y el drama

Otra característica del teatro que nos va a interesar mucho a los terapeutas es su lenguaje, el lenguaje de la acción. El lenguaje dramático se organiza en torno a una sucesión de escenas encadenadas.

No todos los hechos de nuestra vida tienen la misma intensidad emocional. La mayoría de ellos apenas los recordamos, no son significativos, sin embargo hay unos pocos momentos escogidos que por alguna razón los consideramos los más importantes. Son pequeñas secuencias de acontecimientos que dan significado al resto de nuestro tiempo vivido. Nuestra vida adquiere coherencia para nosotros a través del relato de una sucesión de unos pocos acontecimientos encadenados: el drama.

Nuestras relaciones afectivas se sostienen en unos pocos momentos, gestos, pequeños detalles que consideramos valiosos y que estructuran un vínculo. Varios vínculos entrelazados jugados en determinadas escenas estructuran una forma de vida. De cada vida, de cada relación, de cada conflicto podríamos extraer unas pocas escenas nucleares que las estructuran y nos cuentan una historia.

El ser humano es inquieto, ambicioso, buscador por naturaleza y sólo una vida le da para poco, a veces se le queda pequeña y necesita jugar a vivir otras vidas y eso es lo que le proporciona el teatro. Vivimos sólo una vida pero podrían ser muchas otras, en nuestra mente coexisten muchas vidas simultáneas, muchas historias diferentes: La que quisiéramos vivir, la que deberíamos vivir, las que hubiéramos podido vivir y ya nunca viviremos, las que podríamos vivir y

quizá algún día vivamos, la que vivimos. El teatro nos ayuda porque nos permite ensayar, recrear o imaginar todas esas “otras” vidas a través de convertirnos en testigos de unas pocas escenas. La habilidad del dramaturgo consiste en seleccionar esas escenas de manera que conecten con los conflictos inconscientes universales del ser humano a esta habilidad le llamamos en psicodrama el “pensamiento en escena”.

Cada historia, cada obra, cada escena nos transmite un mensaje, un proyecto, una vida que va en alguna dirección donde lo importante no es cómo empieza sino cómo acaba.

La diferencia entre teatro y psicodrama: la espontaneidad

¿Somos víctimas de un guión preestablecido que nos obliga a repetir siempre los mismos papeles? ¿Conocemos de antemano cómo acaba esta obra que es nuestra vida? Sería muy triste que fuera así, Moreno, haciendo gala de un gran espíritu trasgresor se reveló contra el método teatral clásico y creó el teatro de la espontaneidad.

Moreno se preguntó ¿qué pasaría si conservamos todos los elementos del teatro antes descritos pero suprimimos todo guión preestablecido? ¿Qué pasaría si pedimos a los actores que improvisen, que inventen sus papeles en el “aquí y ahora” de una sesión? ¿Qué pasaría si damos participación libre al público?

Sin duda va a representar un importante desafío ya que el nivel de ansiedad al que se van a enfrentar los participantes es alto. El resultado es incierto, imprevisto y como tal escapa a nuestro control consciente.

El juego infantil

Tal como hizo Moreno, prestemos atención al juego infantil, ya que los niños y niñas son expertos en espontaneidad. Tomaremos como ejemplo el juego de “fort-da” que Freud observó en su nieto de año y medio. Este chico estaba muy apegado a su madre pero ella tuvo que ausentarse durante varias horas. El niño en lugar de protestar y reclamar a su madre inventó un juego que llamó poderosamente la atención de Freud. Cogía un pequeño carrito de hilo y lo lanzaba dentro de su cuna mientras exclamaba con energía “ooooo” (“fort” en alemán significa “se fue”). Al poco rato gateaba hasta la cuna y recogía el carrito metiendo la mano entre los barrotes y decía complacido “da” (lo que significa “aquí está”). Mientras repetía este juego una y otra vez pasaba el tiempo de espera hasta el regreso de su madre sin sufrir ansiedad.

El niño utiliza un objeto real, el carrito, para representar a un objeto imaginario, la madre ausente. Crea un juego simbólico donde repite una acción de hacer desaparecer y reaparecer a su voluntad el carrito que se convierte en objeto intermediario (mitad real-mitad imaginario). Esta acción mitiga la angustia de separación del niño ya que le permite recrear la fantasía de que puede controlar con su sola voluntad la presencia o ausencia de algo tan importante para él como es su madre. En esta recreación él vive esa fantasía omnipotente por unos instantes “como si” fuera real, aunque sabe que no lo es, pero eso le sirve.

Si observamos el juego simbólico de los niños y niñas comprobaremos que recrean escenas cotidianas, papas y mamás, médicos, maestros y alumnos, policías y ladrones o los personajes de sus series preferidas de TV. Normalmente estos juegos empiezan de forma amigable y armoniosa, pero no suelen terminar del mismo modo. A medida que avanza el juego la acción de va cargando de emociones conflictivas, peleas, riñas, castigos donde a las mismas personas les tocan los peores papeles y suelen salir malparadas en contraposición con los que dirigen el juego que siempre salen triunfantes. No es infrecuente que algún participante abandone el juego prematuramente, enfurruñado, entre lloriqueos y protestas.

Cuando los niños inventan un juego espontáneamente sin un guión establecido, recrean las situaciones de conflicto emocional que están viviendo de forma más inmediata. Intentan elaborar ansiedades a través del objeto intermediario que es el espacio del “como si”. La representación improvisada en ese espacio va a ser fruto de sus proyecciones inconscientes. Si esa mañana fueron regañados por su maestra y quedaron frustrados tenderán a liberar esa frustración ocupando el papel de una maestra terriblemente severa que castiga cruelmente a su compañero-a de juegos más débil ante la pasividad expectante del resto de participantes en el juego.

En el espacio del “como si”, cuando cometemos la osadía de borrar todo guión preestablecido, cuando nos permitimos inventar en el “aquí y ahora” con la libertad de los niños vamos a empezar a producir cosas sorprendentes fruto de proyecciones inconscientes (test-proyectivos). Lo que vamos a descubrir no siempre nos va a gustar ya que va a mostrarse una parte de nosotros que normalmente permanece oculta sujeta a censura. La liturgia de nuestro ritual es interna, pertenece a todos los guiones que tenemos interiorizados a lo largo de nuestra biografía.

El psicodrama: la conquista de la creatividad

¿Hay algún guión realmente inédito, que no se base en ningún otro previo? Esta fue siempre una gran preocupación en el pensamiento de Moreno donde el concepto de espontaneidad se solapa con el de creatividad. Para Moreno, en su primera época del teatro de la espontaneidad, conseguir una representación con un guión inédito, creado en el aquí y ahora de la sesión tenía un fin en sí mismo, podía transformar al individuo, al grupo de participantes e incluso a la sociedad que les alberga.

Pero ¿podemos romper de forma radical con todo guión preestablecido? Moreno observó como a pesar de no existir guión, los participantes en sus sesiones tendían a representar siempre el mismo tipo de papeles y acababan encasillándose. No siempre lo espontáneo es creativo, sería demasiado fácil.

A través de la espontaneidad, igual que en el juego infantil, el espacio dramático se va a convertir en una caja de resonancia que va a reproducir contenidos simbólicos que están

interiorizados en el inconsciente y que son conflictivos. Sin pretenderlo Moreno descubrió una vía de acceso al inconsciente mucho más potente que la asociación libre psicoanalítica. Esa repetición estereotipada de papeles que Moreno considero inicialmente un obstáculo, una falta de espontaneidad, se convirtió después en el mayor potencial terapéutico de la técnica psicodramática (caso Bárbara).

La teoría del rol

Para Moreno, la identidad personal no es otra cosa que un inventario de máscaras que se activan en función de los escenarios en que actuamos. Él rechaza el concepto mecanicista de aparato psíquico de Freud y lo entiende de una forma más plástica. Nuestra mente no tiene una sola forma de funcionar sino un amplio repertorio de formas que se ponen en juego en función de con quién nos relacionamos y en qué contexto lo hagamos.

Para que aparezca la genuina creatividad primero hay que resolver los conflictos emocionales que la bloquean. Hay que identificar primero y librarse después de toda máscara. Hay que tomar conciencia de los papeles que nos han sido asignados a lo largo de nuestra biografía y que tenemos interiorizados. Solamente después de reconocerlos, de filiar su origen podemos dejar de repetirlos y asumir otros nuevos (recordar para no repetir, decía Freud). Para Moreno cuanto más amplio sea nuestro repertorio de roles que podamos jugar, más sanos estamos.

En el espacio de la espontaneidad, en un primer momento, van a quedar explicitados estereotipos y roles (máscaras) que resultan de la proyección de tres variables:

1. **Variable vertical (máscara personal):** tiene que ver con los conflictos inconscientes que el protagonista trae a la sesión relacionados con su historia pasada más inmediata. Se refiere a “la mochila” que cada persona trae cargada de vivencias según su biografía y los papeles que le fueron asignados en su grupo familiar de referencia.
2. **Variable horizontal (máscara grupal):** Tiene que ver con el momento en el que se encuentra el grupo de participantes, con las relaciones y lugares que hay establecidos dentro del grupo, con el reparto de roles y las luchas de poder en el momento presente del grupo que está trabajando.
3. **Variable transversal (máscara institucional y social):** Tiene que ver con los atravesamientos institucionales y sociales, con el imaginario social que construye estereotipos y asigna roles y valores según el género, la edad, el estatus, etc.

Cuando todas estas máscaras quedan explicitadas en un trabajo de grupo, esos roles asignados dejan de ser asumidos y evolucionan, cambian. Es cansado repetir siempre los mismos papeles. En el mismo momento en que nos hacemos conscientes de ellos, nos inventamos otros.

Es entonces cuando la creatividad natural que todos tenemos queda libre, se pone en funcionamiento y nuestro repertorio de papeles se abre. Es entonces cuando nos damos permiso para ensayar otras vidas.

La dramatización espontánea de escenas en un contexto de terapia de grupo ayuda porque permite al actor:

1. liberar sentimientos reprimidos: hacer catarsis colectiva.
2. Identificar sus proyecciones inconscientes: hacer consciente lo inconsciente (insight).
3. Incorporar nuevos repertorios de sentimientos, roles y vínculos: crear, innovar.

Los obstáculos a la creatividad: la ansiedad y la resistencia al cambio

Para Moreno, creatividad y salud son sinónimos. La cura no es otra cosa que resolver los obstáculos que impiden la creatividad. Sin embargo esto significa enfrentar importantes ansiedades que generan resistencias que deben ser manejadas. Si hay algo que aterra al ser humano es enfrentar lo nuevo. Para que la identidad personal no quede extraviada el inconsciente pone en marcha una serie de mecanismos de defensa en forma de resistencias al cambio.

La aplicación de la técnica psicodramática no es compleja, pero conlleva que el terapeuta debe saber manejar altos niveles de ansiedad, propia y ajena. El terapeuta sabe como comienza una sesión pero no como la termina. Tiene que tener la capacidad de dar más importancia al proceso que al resultado final. Tiene que confiar en el saber del grupo y la capacidad que tiene de resolver por sí mismo las situaciones que se planteen. Quizás sea esta una razón por la que la práctica del psicodrama no esté tan extendida como se merece.

El manejo de las resistencias se basa en su lectura y posterior explicitación por parte del terapeuta. Él identifica la ansiedad a través de la escucha de sus propios sentimientos (contratransferencia) y posteriormente, la explicita, la nombra (señalamiento) o la explica (interpretación) según sea necesario.

En una sesión de psicodrama vamos a enfrentar dos tipos diferentes de ansiedades:

- Ansiedades previas al inicio del trabajo psicodramático: es una forma de “terror vacui”, es el miedo escénico que se organiza en torno a tres fantasmas (Valiente, 1994):
 - Eje aceptación – rechazo: ¿gustaré al grupo? ¿qué van a pensar de mí? ¿qué imagen se van a llevar de mí?
 - Eje potencia – impotencia: ¿seré capaz de hacer lo que me piden? ¿estaré a la altura del grupo?
 - Eje inclusión – exclusión: ¿me permitirán formar parte del grupo? ¿me dejarán fuera?
- Ansiedades que aparecen una vez el trabajo ha comenzado y que tienen que ver con la resistencia al cambio.

- Eje descubrir – tapar: ¿qué voy a descubrir acerca de mí mismo? ¿qué aspectos ocultos ignoro acerca de mi mismo?
- Eje control – descontrol: si me dejo llevar por lo espontáneo ¿perderé el control de mis emociones? Si libero mis impulsos ¿dañaré a alguien? ¿terminaré teniendo sexo con alguien?
- Eje ser - no ser: si cambio tanto, si me transformo ¿dejaré de ser yo? ¿En qué o quién me voy a convertir?

Síntesis

El proceso que va desde el arte dramático hasta el psicodrama recorre el siguiente camino:

1. Ceremonia ritual de catarsis colectiva
2. Espacio del “como sí” y la escena
3. La espontaneidad
4. Expresión de papeles interiorizados
5. Creatividad: construcción de nuevos repertorios de roles

Bibliografía

1. **ANZIEU, D.:** *El grupo y el inconsciente. Lo imaginario grupal.* Colección "Textos y temas psicológicos" N° 53. Biblioteca Nueva, Madrid, España, 2da. edición, 1986.
2. **APPIGNANESI, R Y ZÁRATE, O.:** *Freud para principiantes.* Era Naciente SRL. Buenos Aires, 2001.
3. **FILGUEIRA, M. y COLS. :** *Manual de Formación de la Asociación Española de Psicodrama: Normativa de Acreditaciones, Escuelas y Programa Oficial.* Editado por la Asociación Española de Psicodrama (A.E.P.), Madrid, 2009.
4. **KAES, R.:** *El psicodrama psicoanalítico de grupo.* Amorrortu editores, Buenos Aires 2001.
5. **MARTÍNEZ BOUQUET, C. :** *La Ruta de la Creación.* Ediciones Aluminé. Barcelona, 2006.
6. **MOCCIO, F., PAVLOVSKY, E., M. BOUQUET, C.:** *Psicodrama. Cuando y por qué dramatizar.* Ed. Fundamentos, Madrid, 1979.
7. **ROJAS-BERMUDEZ, J.G.:** *¿Qué es el psicodrama?.* Ed. Celcius, Buenos Aires 1984.
8. **VALIENTE, D.:** *Psicoterapia Psicoanalítica de Grupo.* Editorial Fundamentos. Madrid, 1987.
9. **VALIENTE, D.:** *Psicodrama y Psicoanálisis.* Editorial Fundamentos. Madrid, 1995.

Mirando hacia dentro: reflexiones sobre los encuentros anuales del IEPP

Ángel Sánchez-Bahillo

Dentro de la tradición psicoanalítica, resultan fundamentales la autoobservación y la reflexión para entender qué fuerzas nos arrastran en nuestro funcionamiento (Horney, 1942), tanto a nivel individual como grupal. Este enfoque plantea el riesgo de “mirarse el ombligo” con autocomplacencia, perderse en el reflejo propio en el espejo y olvidar el valor e incluso la existencia de un mundo exterior (Freud, 1914). Sin embargo, esta actitud de autoobservación reduce el poder que procesos primarios inconscientes (Freud, 1911) tienen sobre nuestro funcionamiento y facilita una mejor comprensión de los procesos destructivos que se puedan desplegar.

Quisiera seguir esta tradición con unas reflexiones acerca de las reuniones anuales del IEPP (Instituto Español de Psicodrama Psicoanalítico) y de las funciones que desempeñan.

Estas reuniones se desarrollan a lo largo de un fin de semana en un lugar relativamente apartado del bullicio del mundo. En ellas realizamos talleres de psicodrama. En los últimos años se ha ido estableciendo la costumbre de dedicar una parte de este fin de semana al contacto con un profesional de la psicoterapia en una rama distinta del psicodrama, lo que nos pone en contacto, a nivel experiencial y no exclusivamente teórico, con otro enfoque terapéutico. Durante el fin de semana, más allá de los talleres, se desarrolla el contacto y la comunicación entre los participantes.

Desde un punto de vista descriptivo, este formato de simposium combinando el trabajo con el disfrute interpersonal e incluso con la comida y la bebida, es una actividad heredada de la Grecia clásica (Platón, 1989) que conserva su vigencia en múltiples entornos profesionales. Permite un trabajo intelectual (transmisión de información, reflexión, etc) realizado de forma gratificante.

Ahora bien, ¿qué funciones específicas para el desempeño de nuestra profesión desempeñan estos encuentros?

El principal problema al que se enfrenta un psicoterapeuta (psicodramático, grupal, o de otro tipo) es la ansiedad, cuyo origen es complejo. Fuentes importantes de angustia en el terapeuta son la angustia del paciente (Klein, 1946), la reactivación en el terapeuta de situaciones angustiantes de su pasado en la transferencia (Freud, 1905) y, en un entorno grupal, el conflicto entre los polos de exclusión y absorción por el grupo.

Independientemente de los múltiples orígenes de esta ansiedad, es bien conocido que un exceso de ansiedad desencadena distintos mecanismos que desvirtúan la actividad del terapeuta y la capacidad de pensar (Freud A, 1980; Bion, 1962). Para contrarrestar el poder destructivo de la ansiedad, se utilizan distintas herramientas durante la formación como profesional (principalmente aprendizaje teórico, terapia personal y supervisión del trabajo por un profesional experto) y posteriormente durante los años de ejercicio profesional.

Llamamos contención (Winnicott, 1992) al manejo de la ansiedad de manera que esta no resulte destructiva para el funcionamiento de la persona (en este caso el profesional) que la sufre, y podemos considerar distintos mecanismos para contener la ansiedad de los cuales cito algunos:

- 1) Otro ser humano (con la madre como modelo paradigmático) puede ayudar a manejar la angustia mediante la escucha y la empatía;
- 2) Una mejor comprensión de lo que ocurre en el encuentro del paciente y de su manejo también pueden ayudar, por lo que tanto la teoría como la técnica son importantes para el terapeuta.
- 3) Finalmente quisiera destacar otro mecanismo útil para el manejo de la ansiedad del terapeuta, el que reside en la construcción de su identidad profesional.

A continuación, quisiera analizar el funcionamiento de estos mecanismos en los encuentros profesionales del IEPP y cómo calman la angustia de sus participantes.

Resulta evidente la posibilidad de encontrar un “otro” receptivo en un encuentro como el que nos ocupa, de hallar a alguien que entienda, acompañe y reduzca la ansiedad. El hecho de que se realicen talleres de psicodrama en los que quedan expuestas cuestiones personales y el que se trabaje explícitamente la identificación de los participantes con lo revelado en los talleres potencia poderosamente esta dinámica.

Durante el trabajo realizado en estos encuentros, podemos ver distintas variaciones técnicas puestas en juego por los distintos conductores de taller e incorporar herramientas a nuestro ejercicio profesional. Aunque el enfoque de trabajo no esté centrado fundamentalmente en la teoría, es natural que en un proceso de este tipo se evidencien fenómenos que activen una reflexión teórica enriquecedora que puede ayudar a un profesional a encarar situaciones similares durante su ejercicio profesional.

El concepto de identidad, que llegó tarde al pensamiento psicoanalítico (Erikson, 1968), diferencia entre lo que es percibido como propio (a nivel individual o grupal) y lo que es ajeno. El aislamiento geográfico de unos profesionales centrados en el ejercicio de unas tareas específicas produce un importante refuerzo de la identidad grupal, lo que reduce ansiedades identitarias. Un fenómeno observado en distintas celebraciones de nuestros encuentros es la rapidez con la que nuevas generaciones pueden sentirse integradas y “pertenecer” a este colectivo. La identidad grupal puede desplegarse de manera patológica, rigidizar la barrera que existe entre un colectivo y el resto de la humanidad y desarrollar dinámicas sectarias excluyentes. Creo que en este sentido la tradición de incorporar un profesional de otra disciplina a nuestros encuentros no sólo refleja sino que fomenta una actitud de apertura que previene dinámicas dañinas. Además, la filiación de gran parte de nuestros miembros a otras asociaciones, particularmente el Centro Psicoanalítico de Madrid, también ayuda a evitar el atrapamiento en la identidad grupal ofrecida por un grupo con una cohesión extremadamente alta.

Más allá de la rigidización identitaria, el otro gran peligro que se podría encontrar en este tipo de encuentros deriva de la exposición de dinámicas inconscientes al análisis e interpretación por parte de los compañeros. Se ha postulado que el deterioro de la relación entre Freud y Jung se debió en parte a este tipo de “intrusión” en el inconsciente del otro; por ello se plantea la necesidad de respetar ciertos límites y una distancia adecuada a la hora del trabajo interpretativo que eviten la provocación de un malestar interpersonal. Sin desdeñar el riesgo de en nuestro grupo surjan malestares debidos al manejo de importantes emociones y dinámicas inconscientes en una cercanía afectiva e interpersonal importante, entiendo que hay dos factores que protegen frente a estas incidencias. Por una parte, nuestra cultura (Foulkes, 1990) grupal, es bastante igualitaria, a diferencia de la de Freud y Jung donde la jerarquía fue un factor importante en sus disensiones. Además, el espacio grupal permite que las tensiones se amortigüen y se diluyan, que se interpreten desde fuera en vez de crecer inadvertidas. En definitiva, lo que llamamos “la fuerza del grupo” es lo que nos protege frente al grupo mismo y las dinámicas peligrosas que en él puedan surgir.

Creo que estos encuentros aportan un elemento importante en nuestro funcionamiento profesional e identitario de un alto valor positivo, sin embargo, creo que es esencial, ahora y en el futuro, mantener abierto un ojo vigilante frente a posibles derivas patológicas.

Referencias

- 1) Bion, W. R. (1962). A Theory of Thinking. En: *Second Thoughts: Selected Papers on Psychoanalysis*. London: Maresfield.
- 2) Erikson (1968). La Identidad Psicosocial. En: Schlein, S. (1994). Un Modo de Ver las Cosas. 600-609. Mexico D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- 3) Foulkes, S. H. (1990). The Group as a Whole. En: *Psyche and Social World*. Eds Brown, D., y Zinkin, L. Londres: Routledge.
- 4) Freud, A. (1980). *El Yo y los Mecanismos de Defensa*. Barcelona: Paidós.
- 5) Freud, S. (1905). Análisis Fragmentario de una Histeria en: *Sigmund Freud Obras Completas Tomo III*. 933-1002. Madrid: Biblioteca Nueva
- 6) Freud, S. (1911). Los dos principios del funcionamiento mental en: *Sigmund Freud Obras Completas Tomo V*. 1638-1642. Madrid: Biblioteca Nueva
- 7) Freud, S. (1914). Introducción al Narcisismo en: *Sigmund Freud Obras Completas Tomo VI*. 2017-2033. Madrid: Biblioteca Nueva
- 8) Freud, S. (1914). Introducción al Narcisismo en: *Sigmund Freud Obras Completas Tomo VI*. Madrid: Biblioteca Nueva
- 9) Horney, K. (1942). *Self-Analysis*. New York: Norton.
- 10) Klein, M. (1946). Notes on Some Schizoid Mechanisms. 1-24 en: *The Writings of Melanie Klein Vol 3*. London: Hogarth.

- 11) Platón (1989). *El Banquete*. Madrid: Alianza Editorial.
12) Winnicott, W. (1992). *Sostén e Interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

Diagnóstico de la Escena Psicodramática

Rafael González Méndez

Tomamos una escena de un grupo de psicoterapia. Paloma, nombre supuesto, es una paciente de 32 años, que relata que quiere trabajar una escena muy problemática que la ha ocurrido en varias ocasiones y últimamente con su pareja. Su pareja es Manuel, un hombre de 37 años, maestro de profesión y con el que lleva casada 5 años. La escena es una situación que ocurre en las noches, cuando están viendo la televisión en su casa. La que elige para trabajar es la ocurrida en el transcurso de la última semana. En la escena ella le pide que le de caricias, que la toque, que hace mucho que no se ven y que ella quiere mimos. Él está primero distraído, hace gestos de que no quiere, y ante la insistencia de ella, la hace unas caricias que Paloma siente forzados y protesta diciendo que no la quiere, que últimamente se ha alejado de ella, y que el matrimonio va mal. Él por último la explica que no que es que no la quiera, que es que no le apetece, que esté viendo el telediario y no le sale. Ella se sumerge en una tristeza y una sensación de impotencia grande, se va a la cama y llora desconsoladamente. Esta es la escena que se representa tal cual en el escenario psicodramático.

Esta escena como otras, da una información al terapeuta que debe ir siendo codificada, que debe ir siendo leída para tener un diagnóstico y una dirección de la cura. Como si de un test proyectivo se tratara, o como un discurso de un paciente en una psicoterapia verbal, debemos ir leyendo lo que expresa, para establecer un mejor conocimiento de la paciente así como las directrices de su salud. Para ello nosotros utilizamos el marco referencia psiodinámico, y analizamos los diversos puntos de la estructura de la personalidad, tomando como referencia la segunda tópica freudiana.

Así mismo, intentamos realizar una lectura o una hipótesis sobre el sistema familiar, modos predominantes de relación en el mismo, desordenes en la relación, secretos y ocultaciones, leyes familiares y dinámicas de la relación. Y sobre todo los niveles de identificación con las figuras parentales. Imago materna y paterna.

Y por último, intentamos hacer una hipótesis diagnóstica sobre los hechos traumáticos que pueden haber ocurrido en la vida del protagonista.

Estos tres elementos diagnósticos: estructura de la personalidad, sistema familiar y traumas. Van a ser las guías, los elementos de referencia diagnósticos y de la escena de salida.

Estos elementos no siempre se pueden realizar mediante la lectura y análisis de una sola escena. En ocasiones necesitamos varias. En otras, esta información la tenemos en la fase diagnóstica. Así mismo, en unas escenas se puede hacer más el análisis dinámico de la personalidad. En otras el foco, como si fuera un zoom cinematográfico se amplía y vemos el sistema familiar y en otras vemos más lo traumático. En fin, dependiendo del conocimiento, o del tipo de escena, podremos diagnosticar más un área u otro. Pero lo que sí debemos hacer es estar mirando siempre y leyendo estas tres áreas diagnósticas, en todas las escenas que se realizan en el grupo psicodramático.

Sí sistematizamos más estos puntos:

En la escena podemos diagnosticar diversos elementos.

1.-ESTRUCTURA DE LA PERSONALIDAD

Desde el punto de vista psicodinámico podemos leer en la escena los Aspectos más relevantes de la estructura:

Análisis del ello

Punto de fijación

Existencia de tendencias orales- orales sádicas. Parámetro de dependencia.

Tendencias anales: control descontrol

Tendencias fálicas:

Posición edípica.

Componentes narcisistas existentes.

Narcisismo primario

Narcisismo secundario

Narcisismo de carencia, compensatorio.

Fuerza y destino de los impulsos.

Manejo de la sexualidad y de agresión. Sus vicisitudes. Origen, canalización.

Control.

Análisis del yo.

Fuerza yoica, o debilidad

Capacidad de integración

Capacidad de discriminación del otro

Niveles de percepción

Niveles de proyección

Análisis del superyó:

Tipo de superyó.

Intensidad del mismo

Superyó propiamente dicho

Conciencia moral

Ideal del yo y Yo ideal

Tipo de cogniciones y mensajes que emite

Dinámica de la estructura, movimientos del ello yo superyó, interrelaciones.

Mecanismos de defensa existentes

Negación

Represión

Conversión

Formaciones reactivas

Desplazamientos proyecciones

Etc.

Análisis de las resistencias.

Tendencias predominantes de la personalidad Erich Fromm

Tendencia biófilica, amor a la vida

Tendencia necrófilica

Narcisismo maligno –discriminación del otro

Tipo de relación y de vinculación predominante

Relación de objeto

Núcleo de base

Miedos predominante, ataque perdida

Rol predominante en la escena

Fantasmas originarios

2.-Análisis de la dinámica familiar

Análisis del sistema

Tipo de relaciones entre los miembros

Lo negado –lo oculto- los secretos familiares

Lo no ordenado

Relación con las imagos

Identificaciones existentes

3.-Análisis de lo traumático

Búsqueda de escenas traumáticas

Impactos emocionales en la infancia

Escenas sin resolver

Cogniciones

Emociones

Si volvemos a la escena presentada por Paloma, nuestra paciente. Podemos intentar ver los principales puntos.

Las tendencias presentadas en la escena parece que tienen que ver con una posición de dependencia afectiva, de necesidad de suministro afectivo. Que nos hablaría de la existencia de una posición oral frente a la relación. Se queda muy dependiente, expresa la necesidad de afecto, pero se coloca en una posición pasiva frente al otro.

La capacidad yoica en este área parece no ser muy fuerte ya que no soporta bien la frustración de la satisfacción del impulso y no tiene más salidas o formas de solucionar el conflicto que el lloro y el desconsuelo. Este se repite y ella toma las mismas soluciones. La invade la emoción y no gestiona bien una solución al problema. Habría que explorar si existen componentes narcisistas o de otro tipo.

Nos informa también de cómo puede manejar la sexualidad de una forma dependiente, y si existiera algún componente sexual en esta demanda afectiva es manejado de forma muy pasiva y dependiente.

La agresión no parece ser el fuerte de ella o la maneja desde una posición de victimosidad, no la extroyecta y en todo caso parece introyectarla.

No es una escena donde podamos explorar el superyó de una forma clara.

Los mecanismos de defensa que se ven son represión de la agresión, proyecciones, o buena percepción del otro ella lo atribuye a una falta de afecto cuando él está expresando otra cosa, que puede ser cuestionada pero que ella por ahora no oye. Por lo tanto contamina al otro de su propia proyección no me quieres.

En el sentido de Fromm existe una simbiosis incestuosa ya que el otro está para el servicio de uno, y no se acepta bien la diferencia del otro.

La paciente expresa mas una tendencia regresiva y que progresiva, aceptando lo nuevo y distinto aunque frustré

El núcleo de base expresado n la escena aparece como netamente melancólico, el miedo básico a la perdida. Y el rol que aparece es un rol sufridor, dependiente, oral y pasivo en cierta medida. El fantasma originario puede ser soy –no soy desde la dependencia. La hipótesis del sistema familiar, para establecerla deberíamos tener más datos pero aparece que la falta de afecto expresada con su pareja, así como el tipo de elección del mismo deben estar enraizados en su sistema familiar. Deberíamos explorar la relación con su padre.- madre, el tipo de apego y las dinámicas en el seno de la familia. La situación traumática puede ser una repetición de la misma escena, hipotetizamos un trauma en la relación de apego, con un apego inseguro y falta de figuras maternizantes suficientemente aseguradoras. En algún momento del tratamiento deberemos explora esas escenas o la fantasía sobre las mismas.

Bibliografía:

- Erich Fromm:

Tener o ser

El corazón del hombre

El miedo a la libertad

- Freud Sigmund

Obras completas

Compendio de psicoanálisis

La represión

Introducción al narcisismo.

Ed. Biblioteca nueva.

- Otto Fenichel:

Teoría psicoanalítica de las neurosis. Ed. Paidós.

- Juan Coderch

Psiquiatría dinámica- Ed. Herder

- Carlos Martínez Bouquet

Fundamentos para una teoría del psicodrama. México: Siglo XXI.

- JL Moreno

Psicoterapia de grupos y psicodrama

Ed. f.c.e.
