

Claudia Paz Román

LA MIRADA ESCÉNICA
Antología psicodramática



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



Claudia Paz Román es profesora e investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Psicóloga, psicodramatista y maestra en Psicología Social de Grupos e Instituciones. Ha publicado numerosos artículos e impartido conferencias y talleres en diferentes congresos nacionales e internacionales. Colabora en proyectos de investigación-intervención psicodramática desde hace 25 años en los campos clínico, comunitario, educativo y de reclusión en México, Alemania, Holanda, Italia y España. Ha realizado diversas exposiciones fotográficas individuales en México y colectivas de carácter internacional. Su libro más reciente es *Muerte, ilusión, espacio y creación* (Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios AC, 2021).





LA MIRADA ESCÉNICA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia

Secretaria general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López

Secretaria de Unidad, María Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dirección, Esthela Irene Sotelo Núñez

Secretaria académica, Pilar Berrios Navarro

Jefe de la Sección de Publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

Araceli Soní Soto (presidenta)

Aleida Azamar Alonso / Dulce Asela Martínez Noriega

Armando Ortiz Tepale / Ruth Ríos Estrada

Héctor Manuel Villarreal Beltrán

Asistente editorial, Varinia Cortés Rodríguez

LA MIRADA ESCÉNICA
Antología psicodramática

Claudia Paz Román

Primera edición: noviembre de 2023

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Colonia Villa Quietud
04960 Ciudad de México

Sección de Publicaciones
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Edificio A, tercer piso
Teléfono: 55 5483 7060
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx>

Fotografía: © Claudia Paz Román y Jimena Treviño Paz

ISBN: 978-607-28-2954-1

Esta obra de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, fue dictaminada por pares académicos externos especialistas en el tema. Agradecemos a la Rectoría de Unidad el apoyo recibido para la publicación.

Impreso en México / Printed in Mexico

Prólogo, 11

Introducción, 21

Pensar-hacer: intervención psicodramática, 37

La evocación de la fotografía en el psicodrama, 53

La mirada escénica: una aproximación a los modos
de ver del investigador-interventor psicodramático, 73

La clandestinidad de lo creativo, 91

La condición del enfermo: psicodrama y esquizofrenia, 107

Teen Spirit Island: modelo de atención
en internamiento para jóvenes en Hannover, 123

Aportes psicodramáticos a la entrevista psicológica, 149

Reflexiones finales, 171

Bibliografía, 177

In memoriam

David Acevedo Rojas
2 de mayo de 2020

¿Debo compararte a un día de verano?
Tú eres más adorable y estás mejor templada.
Rudos vientos agitan los dulces capullos de mayo
y el estilo termina su arriendo brevemente.
A veces brilla el sol con demasiado fuego
y a menudo se vela su dorado semblante.
A veces la belleza declina de su estado,
por causas naturales o causas imprevistas.
Mas tu eterno verano jamás se desvanece,
ni perderá su instinto de tener la hermosura,
ni la Muerte jactarse, de haberte dado sombra,
creciendo con el tiempo en mis versos eternos.
Mientras el ser respire y tengan luz los ojos,
vivirán mis poemas y a ti te darán vida.

William Shakespeare
Soneto 18

Prólogo

La lectura de la magnífica obra de Claudia Paz, desde el primer capítulo nos conduce gozosa y dolorosamente a lo que es de verdad el psicodrama. Nos recuerda nuestra vulnerabilidad, nuestro saber de nada. Nos obliga a vivir afrontando las crisis. La autora resalta el hecho de vivir en la tragedia, así como la lucha por la supervivencia para, por fin, llegar al encuentro de la propia libertad interna. Esta óptica nos recuerda que nuestro trabajo como psicodramatistas no sólo remite a los “por qué”, sino —de modo inevitable— nos conduce a los “para qué”. Claudia Paz nos dice que por medio de la lucha tenaz por mirar hacia adelante, hacia el futuro, podemos sobrevivir, lo cual nos hace recordar las palabras del maestro Jacob Levy Moreno, creador del psicodrama.

La autora realiza una inmersión en la incertidumbre, en su aceptación en solitario, pero que siempre nos conduce a los otros, a nuestro prójimo, al grupo, a la red inextricable, misteriosa y mítica de los hilos que nos unen a los demás.

En el capítulo “La evocación de la fotografía en el psicodrama”, la autora señala a la fotografía como un elemento multidimensional, en el que se puede contemplar una sinergia con el psicodrama. De esta manera, podemos entender a la fotografía como iniciador del caldeamiento para la acción dramática, desde su inclusión como contenido transversal. De tal forma, podemos ver el contraste de la memoria y la realidad, siempre presente en el aquí y el ahora de la acción dramática, donde están presentes todos los tiempos y los

espacios, y donde se cuestiona la verdad-mentira de la memoria. De igual manera, entendemos que el acto de mirar lleva a la elaboración de significados. La fotografía en sí misma y en conexión con otras vías, es un medio de comunicación privilegiado para realizar un viaje interior y para construir escenas colectivas.

Así se abren las puertas al siguiente capítulo: “La mirada escénica: una aproximación a los modos de ver del investigador-interventor psicodramático”. La autora introduce su concepto de “investigador-interventor psicodramático” (IP), fundamentado en la fusión del psicodrama con elementos comunes de otras disciplinas como el arteterapia, el teatro y la pedagogía. Nos encontramos con un foco ampliado y luminoso que es el “ver” del IP, en esa interacción permanente entre la mirada observadora y auto-observadora y la mirada de inmersión en el sistema del cual forma parte, condicionándolo y siendo condicionado por éste. Esta interacción es la mirada sistémica, la mirada en escenas, la mirada relacional que percibe y siente esa multiplicidad de matices en cada uno de sus elementos y en el sistema como unidad. Esta mirada no está exenta de alarmas frente al prejuicio valorativo y, por tanto, estereotipado que dificulta una mirada limpia, espontánea, porque está ocupada por los contenidos transferenciales.

La mirada del IP implica contemplar y valorar los distintos niveles de escenas que son el reflejo de los sistemas relacionales puestos en juego sincrónicamente. Desde la escenografía social, pasando por las diversas “matrices evolutivas”, como aquellos espacios relacionales de los que la persona forma parte, a la vez que los construye a lo largo de su vida. El investigador-interventor psicodramático ejerce una mirada observadora como antesala y caldeamiento para penetrar en un universo nuevo del que, por el hecho de observar, comienza a formar parte del mismo.

La mirada psicodramática del IP hacia una escena es siempre relacional (sistémica), por lo que podemos incluir aquí el término

“sistema-escena”. Es una visión compartida en la que se contempla cómo se ponen en juego los roles, las relaciones, su desarrollo dinámico y su interacción con el entorno. Es una comunicación total donde la palabra, el cuerpo, la acción y la interacción están colocadas al mismo nivel.

Claudia Paz nos deja abierto un camino para modificar y aprender otros modos de mirar más espontáneos y saludables; al mismo tiempo que cuestiona nuestras “miradas ciegas”.

Los siguientes capítulos nos enriquecen con la descripción de algunas experiencias que dejan un fiel testimonio del “pensar-hacer” en la obra de Claudia Paz, además de su creatividad, su ética y estética en su ser psicodramatista.

El capítulo “La clandestinidad de lo creativo” es un descubrimiento. Aparece un paso más allá del enfoque de la intervención y la relación comprometida de la autora, con un colectivo difícil, desgarrador, excluyente, como es el sistema carcelario. Resulta enormemente reveladora su observación, en la que —en las condiciones sobrecogedoras y extremas del encierro “real”— la persona que tiene el rol de “preso” busca un espacio de encierro voluntario físico como un lugar de cuidado y transformación personal. “La necesidad de encierro dentro del encierro como acto transgresor”. Un lugar simbólico de gestación y renacimiento donde el “preso” es a su vez “madre” y “criatura”. Nos hace tomar contacto con el proceso creativo y sus vínculos con el aislamiento, que puede ser trasladado a otros escenarios opresivos. El aislamiento recreado como un espacio fértil de “transgresión”, de “libertad”, frente al aislamiento producto de las heridas existenciales y el sufrimiento de la enfermedad mental y de las situaciones extremas sociales que afectan a la integridad humana.

En esta situación, Claudia Paz presenta una serie de propuestas psicodramáticas; todo un ejemplo de creatividad. Herramientas para que los participantes puedan encontrarse a sí mismos en este

proceso de *status nascendi*. Destacan tres palabras fundamentales presentes en este “bienestar en la clandestinidad”: “creatividad, soledad, búsqueda”. Con la presencia imprescindible de contar con el Grupo como útero, donde surge la vida y en ella “una nueva mirada hacia sí mismos”.

El capítulo dedicado al psicodrama y a la esquizofrenia nos muestra los fundamentos teóricos de su intervención, fundamentados en el tratamiento de la misma con el psicodrama, llevado a cabo por Jacob Levy Moreno: trabajar con la “locura” ayudando al paciente, adentrándose en ella como “su verdad”. Claudia Paz defiende que sólo desde este lugar transgresor de encuentro con el paciente se produce la ruptura que permite la reconstrucción, el paso al establecimiento de la “brecha fantasía-realidad”, con las repercusiones de la diferenciación y el reconocimiento del otro como una realidad no amenazante.

Siempre es fundamental el trabajo con el cuerpo, pero lo es más en la intervención con estas personas en su “condición” esquizofrénica; es la base, en principio única, para acceder a su mundo y poder abrir horizontes de evolución. El trabajo corporal desde una activación cuidadosa y paulatina, comenzando con ejercicios de activación psicomotriz, produce el paso al contacto y la interacción entre y a partir del juego reconstructivo, todo ello facilitado por la intervención del equipo terapéutico de yoes auxiliares que, desde la función simbólica de “doble”, ayudan a transitar y diferenciar la fantasía y la realidad, reacondicionando el mundo interno e interpersonal. Paz destaca también la importancia del trabajo psicoterapéutico en el seno de un grupo, que se convierte en matriz continente que permite crecer, reconocerse y ser reconocido en un espacio de amor y libertad. Se debe destacar que al final de este capítulo nos deja el recordatorio de la parte sana, “libre”, presente en la realidad del ser humano, citando a Viktor Frankl, “aquel resto de libertad frente al destino y frente a la misma enfermedad”.

En el penúltimo capítulo, la autora nos muestra una experiencia innovadora que remite a la concepción sociátrica de Moreno, realizada en el centro asistencial Teen Spirit Island, del sistema de salud de Hannover, Alemania, destinado al tratamiento de jóvenes drogodependientes. Esta experiencia de trabajo interdisciplinar, en la que colabora y participa la maestra Claudia Paz, coordinada por la doctora Elena Esteban, queda plasmada en el artículo que lleva el nombre del centro asistencial en el que se llevó a cabo. Dicho trabajo se realizó con grupos de jóvenes de entre 12 y 18 años que esta institución alberga.

El psicodrama está presente no sólo en la intervención, sino en la visión existencial del ser humano, al igual que de la salud y la enfermedad. Se trata de un modelo que rompe las formas estereotipadas de tratamiento y que puede ser aplicado en otras problemáticas psicosociales. Teen Spirit Island es un modelo de atención en internamiento, basado en el psicodrama, cuyo principio es la confianza básica en el ser humano y la inserción social, a partir —fundamentalmente— del desarrollo del rol en el grupo y con el grupo. El tratamiento abarca un enfoque psicoterapéutico en el que, desde el momento de ingreso, se comparte la vida y se convierte al contexto en un grupo familiar no biológico de rematrización biopsicosocial.

Una vez más conectamos con esta postura presente en las páginas de *La mirada escénica. Antología psicodramática*. La vida se puede recrear. Y aquí surge de nuevo, a partir de la visión de la reclusión como una oportunidad enriquecedora y necesaria para comenzar a protegerse y preparar la salida a un mundo que a veces hace daño.

Por otro lado, en esta obra también podemos leer como colofón un capítulo dedicado a los aportes psicodramáticos de la entrevista psicológica. Claudia nos demuestra que ésta no sólo nos facilita un rico dispositivo de herramientas, sino que está presente la mirada, la visión y la concepción de la relación: la entrevista debe ser siempre concebida como un acto dramático, un encuentro entre dos se-

res humanos donde se crea una nueva escena vincular entre ambos, que va de la mano junto con los sucesos que trae el paciente, para forjar un espacio común de creación y de crecimiento. Partiendo de la instrumentalización de la palabra, el cuerpo, la acción y la interacción como herramientas terapéuticas.

Concluyo este breve prólogo con una aseveración: la maestra Claudia Paz no hace psicodrama, es psicodramatista.

*¡Gracias por este libro que nos ayuda a seguir
con el aprendizaje en psicodrama y en la vida!*

Elisa López Barberá

Trabajadora social, psicóloga clínica, psicodramatista,
terapeuta sistémica; codirectora del Instituto de Técnicas
de Grupo y Psicodrama, en Madrid, España.







En una palabra,
cuanto más soy capaz de hacer
lo que me parece que vale la pena ser hecho,
más soy mí mismo.

Bruno Bettelheim

Introducción

Rescatar lo escrito no es tarea fácil, ya que confronta, sorprende, pero también reconforta poder vislumbrar el arduo trabajo que ha significado desarrollar un pensamiento, una forma de trabajo y un estilo propio, con aportaciones psicodramáticas significativas en el campo de la intervención-investigación psicosocial, con un afán incesante de sistematización, de búsqueda, de diálogo con otros autores y sobre todo de práctica. Compilar lo escrito da un sentido conjunto a los artículos presentados en varias publicaciones y diferentes épocas, al mostrarlos revisados y actualizados en esta antología, aunque conservando siempre su espíritu original. A pesar de sus diferencias en la espacio-temporalidad, el denominador común sigue siendo que la propuesta psicodramática es eficiente pero poco valorada y conocida, aun con tantas décadas de existencia.

Su escasa y casi nula práctica en las instituciones de encierro voluntario e involuntario en México es lamentable. Las razones son múltiples, pero intentaré dilucidar algunas: el limitado conocimiento de formas de intervención creativas; el anquilosamiento en las maneras de intervención institucionales; la creencia de que el método psicodramático es poco “serio” porque convoca a lo lúdico, lo creativo y lo espontáneo. La mirada que controla, vigila y somete al sujeto que habita en estas instituciones no es nueva, sin embargo, intervenir en este ámbito plantea la persistencia y el desarrollo de estrategias de inclusión en el pensar-hacer intervención psico-

dramática. Aportaciones que favorecen la ruptura en la aniquilante mirada estereotipada en el campo de la intervención psicosocial.

Pero además, el modelo psicodramático sigue siendo una propuesta poco conocida y valorada, incluso en el ámbito académico. En ocasiones, por desconocimiento se le considera un simple conjunto de técnicas grupales carentes de un marco teórico sólido. Ante tan grave situación, esta antología pretende dar a conocer el psicodrama desde sus grandes aportaciones en el campo de la salud mental, la inclusión social, pero sobre todo desde la concepción del sujeto como un ser capaz de incidir de una manera creativa, inteligente y sensible ante las adversidades de la vida para reescribir el guion de su existencia como protagonista de su propia historia.

Mediante la investigación-intervención psicodramática, en este libro se muestra que el psicodrama, como modelo en su dimensión teórico-práctica, da a conocer los grandes alcances desde el convencimiento y comprobación de los aportes en la sistematización, que los profesionales afrontamos en la práctica psicodramática ante la compleja realidad, con el fin de permitir el cuestionamiento y la apertura ante otras propuestas que enriquezcan a todos aquellos que, de manera cotidiana, vivimos bajo circunstancias difíciles.

Al paso del tiempo en este andar como psicodramatista, he intentado abrir puertas institucionales que incidan en un habitar desde un lugar de irrupción como destino esperado. En este trabajo se muestran similitudes perceptivas y perspectivas en torno a lo humano, frente a realidades trágicas que sorprenden por su deseo de lucha por vivir y en un intento por dejar de sobrevivir; aunque sea por pequeños momentos, con el psicodrama se logra experimentar la vida sin las ataduras del encierro voluntario o involuntario, o del estigma, que cae como gota obstinada y que, en ocasiones mata el alma, por ello basta un instante psicodramático para sentirse en libertad y recordar que no sólo se es un sujeto privado de

la libertad, o un sujeto con padecimiento mental, sino que se es un ser humano que ha sido mutilado por múltiples factores.

Mi desempeño profesional propició el encuentro con otras disciplinas, además de la psicología, así como la participación con el modelo psicodramático en diversos países, y en el mío propio, en comunidades indígenas, prisiones, centros de atención con padecimientos de adicciones y trastornos mentales. Todo ello logró confrontar el quehacer y la acción dramática; y enriqueció la concepción del sujeto psicodramático, como: sujeto espontáneo-creador; sujeto del juego; sujeto de la dificultad; sujeto de la acción; sujeto del instante; sujeto de la sobrevivencia. Estas concepciones llevaron a plantear la noción de sujeto psicodramático como sujeto de la tragedia. Y es que acaso, ¿no somos sujetos de la tragedia? Ante tal cuestionamiento que emerge en esta antología y frente a un escenario con tintes trágicos, considero pertinente introducir de forma breve, algunos elementos básicos que conforman el origen en torno al sujeto de la tragedia.

Indispensable es destacar que el psicodrama surge en la teatralidad misma. Los griegos, creadores de la tragedia, o tragedia clásica, son imprescindibles para la comprensión del concepto de ser trágico, como núcleo creador, que ha transmutado a lo largo de la historia y del pensamiento filosófico. Hoy podemos hacer una revisión de las ideas alrededor de la poesía y el teatro griego, para encontrar las bases sobre las que está cimentada la noción de tragedia, el ser trágico. En su *Poética*, Aristóteles, propone los principios fundamentales para la construcción de su aparato filosófico, partiendo de la comprensión del mundo y su articulación, por medio de la lectura de las artes imitativas.

Aristóteles encuentra en la palabra hablada el campo de acción para comprender dos ideas totalmente nuevas: la tragedia y la *katharsis*. Recordemos que en la antigua Grecia pocos podían leer o acceder a ciertos escritos; y es en el teatro donde el pueblo podía

conocer las historias, los mitos, los valores e ideas, además de nutrir y mantener vivos los ritos al dios Dionisio, tema que después retomará Nietzsche. “La tragedia es así, imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diverso y ornado, en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones” (Aristóteles, 1998: 6). De ahí que la tragedia sea una imitación que se da por medio del acontecimiento de teatro al ser ejecutado.

Aristóteles también nos habla del carácter, una característica adherida al protagonista, que se da por medio de las acciones y elecciones a lo largo de su historia; el personaje de la obra siempre deberá elegir o rechazar sobre la marcha de sus circunstancias. El destino no es por tanto un camino lineal, donde el sujeto sólo pueda actuar de una manera; muy al contrario, es como un tablero de ajedrez en el que los diversos personajes juegan sus valores y sus posibilidades. Este ser trágico, el protagonista o héroe, es capaz de decidir a medida que se le presentan las dificultades, sin dejar nunca su deber ser. En este combate se debe tener siempre en claro, que nuestro héroe no puede visualizar el campo de batalla al que se le ha llevado. Él es sólo una pieza que, aun con posibilidades, no puede observar de forma objetiva las circunstancias trágicas de la marea catastrófica en la que se mueve. El héroe, al querer obrar por el bien, entre el ser fiel a él mismo y cumplir el deber, incurre en la *hamartia*, defecto o error, definido por su propia condición humana ante el desconocimiento de la totalidad del mundo y sus posibilidades.

El teatro griego tiene como una de sus finalidades obtener la simpatía y comprensión del público; éste debe verse reflejado ante las vicisitudes de la vida. En este proceso de simpatía o empatía que experimenta el espectador, se lleva a cabo la *katharsis*, gracias al *hamartia* del héroe, donde se identifica o refleja con los personajes a nivel emocional a partir de la acción trágica que se presenta. La

katharsis después es retomada por la ética, la medicina, y por algunas teorías psicológicas como el psicoanálisis y el psicodrama. En esta primera *katharsis*, el proceso trágico efectuado en el espectador, comienza y termina durante la tragedia, purgando de su ser toda emoción trágica que está sintiendo al momento de la puesta en escena. Las emociones que le atraviesan son parte de la experiencia trágica. Toda emoción es compartida por medio de la empatía y ésta queda en el teatro. Dicha emoción tiene un carácter liberador.

Como mencioné antes, Nietzsche retoma el tema de los ritos dionisiacos en la tragedia para formular una tesis sobre ésta. En *El nacimiento de la tragedia* postula una dialéctica narrativa entre dos dioses, Apolo y Dionisio, con el fin de comprender la cuestión del arte, la naturaleza y la vida humana. Al intentar conocer el origen de la tragedia en la Grecia antigua, el autor nos regala una forma de comprensión del ser, o ser-trágico como le llamaré, así como la fuerza que tiene el arte trágico sobre los individuos. “Paremos mientras en nuestra propia perplejidad ante la presencia del coro y del héroe trágico de esta tragedia tan difícil de conciliar tanto con nuestros hábitos como con nuestra tradición hasta que reconocimos esa misma dualidad como el origen y esencia de la tragedia griega, la expresión de dos impulsos artísticos entreverados: lo apolíneo y lo dionisiaco” (Nietzsche, 2010: 84).

El filósofo alemán regresa a la antigüedad para recoger lo que para él se ha perdido y olvidado en su tiempo moderno, una dualidad necesaria para el sujeto. El hombre, enajenado por la búsqueda de la verdad y la exaltación de la razón con énfasis individualista ha dejado su otro lado, el complemento de esta dualidad tan necesaria para existir; aquella que conlleva a los sentidos y la embriaguez con el mundo. Esta dualidad puede leerse como una crítica al sujeto ante la modernidad y como una manera de comprender el desarrollo del arte por medio de la facultad creadora regida por dos conceptos en constante dinamismo.

La tragedia, representada en la escritura y la puesta en escena, comprende al protagonista como expositor de la condición humana, como una oposición a la fuerza y poder de lo divino. En esta contradicción ineludible entre el ser y el deber ser, entre su sufrimiento y su ser consciente; en esta tensión trágica, emerge la angustia. El protagonista como sujeto de la tragedia, desde la perspectiva psicodramática, no siempre tendrá que ser el héroe trágico en la fatalidad de su destino. Tiene la posibilidad de transformar el rumbo, pasando por el sufrimiento en una concepción que confronta su ser y cuestiona su existencia. En esta profundización e interiorización emocional, se construye un diálogo interno capaz de ser llevado a lo externo, a la representación. El sujeto trágico es sujeto del drama, la mirada se dirige entonces ante su desnudez en la escena y frente al rumbo de sus acciones y consecuencias. Previo a ello está la *anagnórisis*, instante de revelación, momento de transición de la ignorancia al conocimiento del ser.

Jacob Levy Moreno, creador del psicodrama y de la terapia grupal, mira los diversos modos de los sujetos para dramatizar su condición trágica, en tanto sujetos en acción, sujetos del instante, sujetos creadores y creativos ante la sobrevivencia. Es en el “inter”, entre la tensión trágica y el deseo por sobrevivir, cuando se da un resquicio esperanzador en la existencia del sujeto trágico. El sujeto psicodramático permite al sujeto trágico transitar como sujeto dramático en cuanto acciona en el *hic et nunc*, y el *in actue in situ*. El sujeto psicodramático, en su andar existencial conjuga la experiencia y el conocimiento. En un proceso arduo encontrará su “verdad psicodramática”, en una nueva mirada que irrumpe la condición perpetua de la desgracia ante la confrontación y el diálogo de encuentro consigo mismo, esto le da la posibilidad de ser protagonista e incluso director de su propia existencia.

El atravesamiento como sujetos de la tragedia ante la finitud de la existencia y el deseo de la inmortalidad del alma, fueron temas

recurrentes en la vida de Moreno, dichos temas se hacen presentes en las artes de diversas maneras, un ejemplo de ello desde la literatura es el siguiente fragmento: “¿Para qué? –diréis–. Aunque sólo sea para que se irriten algunos y vean que eso no ha muerto, que eso, mientras haya hombres, no puede morir; para que (se) conenzan de que subsisten hoy, en el siglo XX, todos los siglos pasados y todos ellos vivos. Cuando hasta un supuesto error vuelve, es, crédmelo, que no ha dejado de ser verdad en parte, como cuando uno reaparece es que no murió del todo” (Unamuno, 2017: 176).

En este posible deseo de inmortalidad, la originalidad de Jacob Levy Moreno (Rumania, 1889-1974) consistió en mirar aquello que en su momento otras teorías como el psicoanálisis no vislumbraban. Resulta evidente que la teoría moreniana está marcada por el existencialismo, influenciado por Nietzsche, Kierkegaard, Sartre, Heidegger y Buber, por mencionar algunos. Sin embargo, para Moreno, nuestros pensamientos deben ir acordes con nuestras acciones. No basta con sólo pensarlos, sino que se deben llevar a cabo, se debe incidir en la sociedad.

Las implicaciones de algunas ideas morenianas fueron un desafío en su época y en cierto sentido, prematuras. Sólo ahora muchas de las intuiciones de Moreno y sus conceptos se comprenden y aceptan, aunque algunos de ellos todavía deban probarse y aplicarse. Sólo ahora están ganando terreno [...] Muchos conceptos le han sobrevivido y son ahora parte del vocabulario psicológico [...] Moreno fue un visionario y un creador que ofreció a los seres humanos un nuevo camino de autorrealización, camino que se origina en la espontaneidad y la creatividad y culmina en encuentros genuinos y satisfactorios (Marineau, 1995: 13-15).

Era la comunidad de la que surgían los dramas y los actores que los producían, y tampoco cualquier comunidad, una comunidad en abstracto; sino mi pueblo y vecindario, la casa donde yo vivía. Los actores no eran cualquier persona, gente en abstracto, sino mi

gente, mi padre y mi madre, mis hermanos y hermanas, mis amigos y vecinos. Y los dramas que nos interesaron no fueron los que maduran en la mente de los artistas, sino mucho antes de llegar a ellos, los que surge en la vida cotidiana, en los espíritus de personas simples (Moreno, 1987: 38).

El psicodrama es producto de la historia de su creador, y de un contexto de crisis, de guerras mundiales en el siglo XX; surge en un escenario de retos: de búsqueda de construcciones desde el otro lugar, el de lo no cotidiano; de intervención en crisis. Es fundamental detenerse a mirar los escenarios de dificultad donde Moreno visualiza su propuesta. En esta compilación, tanto el contexto como los elementos en su construcción teórica están desarrollados en un entrelazado teórico-práctico, y siendo fieles a los principios psicodramáticos, de conjunción entre experiencia y conocimiento. En un despliegue de conceptos básicos en psicodrama como: espontaneidad, creatividad, roles, escenario, protagonista, audiencia, director, yo auxiliar, calentamiento, dramatización, *sharing*, redes télicas, catarsis integrativa, espejo, doble, inversión de rol, soliloquio, grupo, yo observador, por mencionar algunos.

En esta antología no se pretende hacer un desarrollo de la teoría moreniana, sino propiciar un diálogo teórico-práctico continuo con la investigación-intervención dentro de las instituciones de reclusión y sus diversas miradas. El rescate de conceptos clave en la teoría psicodramática es una constante, así como las aportaciones coincidentes con otros autores, principalmente en el campo del arte y la filosofía.

La secuencia de los trabajos aquí presentados no necesariamente es cronológica, más bien intenta llevar de manera amable al lector para adentrarle en el método psicodramático, con un objetivo fundamental: que desarrolle la mirada escénica. Por ello el libro es un despliegue conceptual y contextual del origen del psicodrama, en la indisolubilidad entre “Pensar-Hacer, intervención psi-

codramática”, constitutiva en la investigación-acción. “La mirada escénica”, mirada psicodramática, surge desde el arte y la filosofía, por lo que condensa múltiples miradas: la mirada desde lo primitivo, como la primera forma de contacto con el mundo, la mirada del otro para existir, espejo y reflejo del ser. La mirada que se condensa en imagen, en un disparador psíquico que conlleva múltiples aristas en “La evocación de la fotografía”. La mirada relacional y la mirada vincular que se condensan en fotografías, cúmulo de instantes, de historias interiorizadas, de imágenes en un vaivén entre el interior y el exterior.

Por otro lado, en el libro también se contempla el desarrollo conceptual del investigador-interventor psicodramático (IP), que es una aportación personal en el campo de las ciencias sociales, un replanteamiento de lo que es la intervención y una necesaria mirada escénica, en la que el espacio-cuerpo-movimiento son inseparables. Con dicha mirada el IP podrá percibir las formas de relación en una escenografía social.

Otra temática tratada es la necesaria “Clandestinidad de lo creativo”, a partir de la misma se aborda la importancia del refugio creador, el escondite voluntario, lugar oculto donde podremos mirarnos a nosotros mismos y expresar nuestras virtudes y monstruosidades. Por ello, la importancia del desarrollo de la mirada escénica, conjunción inequívoca del ver, mirar y observar que conlleva al desarrollo de la sensibilidad, atención, reflexión y análisis.

La atemporalidad del sufrimiento humano, en cualquier estado o condición, se analiza en el capítulo “La condición del enfermo: psicodrama y esquizofrenia”; mientras que el dolor está presente en Teen Spirit Island, que estudia el tema de los jóvenes con dependencia a las drogas, con alternativas creativas para la reinserción social. Para finalizar encontramos el capítulo “Aportaciones psicodramáticas a la entrevista psicodramática”, a partir del cual se nos invita a ir más allá de la palabra o, más bien, a estar conscientes

de que cuando las palabras no alcanzan a expresar el sufrimiento, se puede recurrir a diversas técnicas creativas y lúdicas, desarrolladas, a partir de los productos de las intervenciones en diversos contextos nacionales e internacionales.

Las problemáticas tratadas en toda la obra parecen diversas, sin embargo, vivir en una agonía nos sitúa en un escenario por demás, trágico, pero que siempre cuenta con la posibilidad de transformación interna, a partir de la representación que brinda respiro y esperanza en una mirada transgresora ante el destino, misma que posibilita la construcción de otras escenas de libertad, aunque sea por instantes en la evocación de nuestros recuerdos. Eso es lo que nos da, en parte, trabajar sin sobriedad, sin formalidades forzosas, con tantas anécdotas que se tienen en instituciones que pudieron comprender, por los resultados, que las acciones sensibles, creativas, lúdicas, nos acercan de otra manera a lo humano. Lo anterior ha sido mi principio a seguir.

Al final, la continuidad de esta labor ha generado aportaciones psicodramáticas significativas, que luego de más de 20 años, propiciaron el desarrollo de un estilo propio en el pensar-hacer intervención psicodramática. El trabajo práctico profesional enriqueció conceptos, generó estrategias en el complejo campo psicosocial y, ante todo, no perdió la esencia psicodramática. Labor que hasta hoy sigue siendo fiel a la propuesta original hecha por el creador del psicodrama, Jacob Levy Moreno.

Por otro lado y más recientemente a partir de la lectura como sujeto en riesgo y el inevitable resguardo causado por la pandemia de covid-19 y sus afectaciones, se rescata el modelo psicodramático como forma de intervención eficaz y eficiente con todo el despliegue sistemático de las diversas experiencias en reclusión y su sorprendente vigencia.

Las diversas experiencias en reclusión aquí vertidas han enriquecido la intervención grupal en condiciones de encierro real,

imaginario y simbólico. Su sistematización permitió el abordaje del encierro, fundamental durante la pandemia, desde un entendimiento experiencial significativo. El trabajo psicodramático, sus resultados y estrategias creativas vertidas en esta obra se llevaron a la práctica en una difícil circunstancia global con grupos en presencia virtual y física antes, durante y, pospandemia. Tal vez, esta situación permita a los lectores reflexionar como sujetos vulnerables no exentos en la inclusión ante las adversidades propias de la existencia humana. Por ello, mi profundo agradecimiento a los diversos grupos en condición de riesgo y reclusión social presentados en esta antología. Sin importar la etnia o condición social, ante la realidad avasalladora de nuestra fragilidad humana, el encierro brindó un valioso refugio.

La mirada escénica. Antología psicodramática es una invitación a desarrollar una comunidad empática ante la diversidad escénica psicosocial y su incidencia grupal a partir de la representación colectiva, con el único fin de crear formas de entendimiento propio en una necesidad de resguardo esperanzador, de refugio creativo ante nuestra finitud. El trabajo va dirigido a profesionales, no sólo en el ámbito de la salud mental, sino de las ciencias sociales y humanidades. No es necesario ser especialista en psicodrama para acercarse a su lectura, la cual considero es fluida y expuesta con el cuidado suficiente para el acceso de cualquier lector que desee explorar, en el infinito campo de la creatividad y espontaneidad que han vertido los grupos en su pensar-hacer psicodrama. El libro está dirigido a quienes piensan y creen que la humanidad aún tiene algún resquicio de sensibilidad, empatía y buena voluntad; pero, paradójicamente, también me dirijo a aquellos que no lo creen. Denme la oportunidad de convencerlos, para ello, los invito a leer con detenimiento el texto que aquí les presento. Su contenido es el producto de mi labor como profesora-investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, por casi 30 años.

Sin el apoyo de mi universidad hubiese sido imposible editarlo. Mi agradecimiento y reconocimiento a esta gran institución por el apoyo ofrecido y por creer en mi proyecto de investigación titulado: Intervención psicodramática. El producto es este libro que vincula la docencia y la investigación. Bien podría ser un texto de consulta previo a las prácticas, en la licenciatura en psicología, con el fin de re-pensar la investigación-intervención psicosocial, y la actualización en las estrategias y técnicas de exploración a partir de la representación de la realidad psíquica de los sujetos. El material aquí reunido será de interés justo en estos momentos que se requiere de evocación creativa, y de otras maneras de mirar el mundo, a nosotros mismos y a las relaciones con los demás a partir del elemento de reciprocidad ante la muerte y las condiciones adversas globales que hemos vivido en estos últimos tres años. Las situaciones de crisis sólo nos recuerdan nuestra vulnerabilidad como seres humanos.

Sólo me resta compartir este libro a todos los que han confiado en mí, al brindarme un espacio de intimidad compartido. A mis alumnos, a mis compañeros psicodramatistas que viven en otras latitudes, a los grupos con los que he trabajado, que propiciaron la transformación de mi mirada escénica y en especial a mis hijos Jonás y Jimena, que me motivan a continuar en este escabroso mundo, dando pasos de saltimbanqui, divertidos, ocasionales y profundos.







Existe una manera, simple y clara, en la que el hombre
puede luchar, no por medio de la destrucción
ni como parte de la maquinaria social, sino como
individuo y creador, o como una asociación de creadores.
Esta guerra contra los fantasmas requiere la acción,
no sólo de individuos aislados y pequeños grupos,
sino de las grandes masas de hombres. Esta guerra,
dentro de nosotros es la Revolución Creadora.

Jacob Levy Moreno
Psicodrama
“La revolución creadora”

Pensar-hacer: intervención psicodramática

El presente escrito indaga sobre algunos conceptos fundamentales para el psicodrama, su origen y su influencia en el campo de la intervención en crisis. Plantea algunas coincidencias entre la teoría psicodramática y otras teorías en el campo de la intervención. Finaliza con una reflexión en torno a la crisis y el rescate del sujeto creador (Paz, 2002).

Comenzaré este texto con una breve reflexión sobre aquello a lo que remite la palabra “intervención”. Proviene del latín *inter*, entre, y *venire*, venir. Según algunas de sus definiciones más generales, la intervención es tomar parte en un asunto. Sin embargo, las formas de tomar parte en un asunto pueden tener connotaciones de diversas características y, generalmente, aparecen extremas. ¿Cómo, para qué y desde dónde tomo parte? Puede ir desde la idea de ayuda, socorro, atención, apoyo o cooperación, para hacer que el otro u otros tengan alguna mejoría, sea el malestar de cualquier índole. Para ejemplificar esto podría mencionar la intervención quirúrgica, cuyo fin, desde los principios éticos de la medicina, es preservar la vida, procurar la recuperación, pensar e intervenir para “mejorar” el estado de salud del sujeto.

En otro caso, la palabra intervención también nos puede remitir a la intervención militar como forma de control, de injerencia, de intromisión, de inmiscuirse en los asuntos íntimos de otros. Es una intervención político-militar de facto, caracterizada por

una acción directiva y coactiva. El vínculo es autoritario y será más apropiado nombrarlo intervencionismo.

Ambas connotaciones representan los extremos: uno para preservar la vida y otro para llevarla a su término, al exterminio. Situaciones y formas tan opuestas y tan cercanas en este espacio, entre la vida y la muerte, entre la guerra y la paz.

Hago referencia a las diversas formas de intervención desde la significación de la crisis, en su etimología, en lo “separado”, en lo “roto”, en miradas sociales que en ocasiones no vislumbran la posibilidad en la construcción de un nuevo orden.

Para continuar indagando sobre la intervención desde el marco de la crisis, podríamos también mencionar el caso de las formas de intervención frente a la violencia por situaciones de catástrofe, ya sea desastres de índole natural (sismos, inundaciones, erupciones, etcétera) o social (guerras, terrorismo, delincuencia, exilios...). Intervenciones frente a la urgencia, las crisis extremas, situaciones límite de la vida social, cuando la cotidianeidad ha sufrido un cambio contundente, con repercusiones psicosociológicas fundamentales. Se trata de situaciones que requieren una respuesta inmediata y formas de acción interdisciplinarias. Atmósferas un tanto trágicas, con repercusiones psicológicas traumáticas. Bajo estos escenarios de guerra, de marginación, de desigualdad, de despojo, de lucha entre la vida y la muerte, es decir, de sobrevivencia, surge el psicodrama. Se debe recordar que la muerte media nuestra relación con la supervivencia, para llamar “sobreviviente” a un sujeto es necesario que existan esos otros que han muerto, generalmente por un suceso catastrófico.

En la crisis extrema se “rompe” con el sentido de lo cotidiano y su dimensión espacio-temporal, representada por diversas formas de quehaceres diarios de rutina. Se torna una imposibilidad cuando surge el cambio inminente. El supuesto de seguridad que

nos hace sujetos de un pensar-hacer cotidiano está ahora atravesado por el peligro, tornándose en un contexto de incertidumbre. La duda, la perplejidad y el asombro conforman el ambiente de todos los días. La cotidianeidad se presenta ahora como la incertidumbre diaria, de la que emerge el sentido de lo catastrófico.

La significación del tiempo es el momento del aquí y el ahora. La posibilidad de morir en cualquier momento nos hace sentirnos vivos y disfrutar todo ese cúmulo de instantes en los que la muerte no ha aparecido aún, e intentamos evadirla con una diversidad de tácticas. Cuando el fantasma del aniquilamiento se huele en el ambiente y combatimos con otros semejantes o con una naturaleza embravecida.

La fragilidad y la vulnerabilidad del ser humano se amplifican en este escenario. El sentido de supervivencia le da un matiz trágico. “La obra trágica es una obra dramática de acción grande, extraordinaria y capaz de infundir lástima y terror, en que intervienen personajes ilustres o heroicos; usa estilo y tono elevados y desenlace generalmente funesto”. También es un “poema dramático que, sin tener todas las condiciones de la tragedia propiamente dicha, aseméjase a ella por lo vigoroso y elevado de la acción, por el desenlace funesto”. Es, finalmente, un “suceso de la vida real, capaz de infundir terror y lástima, cualquier suceso fatal y desgraciado”.

Es en el escenario de la tragedia donde el hombre requiere de toda su acción creativa para subsistir. Ahí donde se rompen las formas estereotipadas de relación, donde aparece la alerta constante y permanente, ahí, al filo de la navaja. Jacob Levy Moreno (Rumania, 1889-1974) observa e interviene en grupos y mira en la intervención misma, los principios fundamentales de lo que sería después la teoría psicodramática.

Alrededor de 1915, primero como estudiante de medicina avanzado y luego como médico joven, obtuvo un puesto en un campo de refu-

giados. En realidad, trabajó en dos campamentos, uno en Austria y otro en Hungría. Su tarea en el campamento austríaco, Mitterndorf, tuvo un interés particular y puede considerarse un prelude al desarrollo de la sociometría [...] Mitterndorf era un campamento de refugiados que habían debido dejar el sur de Tirol ante la invasión de su territorio por los italianos. Miles de personas abandonaron sus hogares y debieron ser reubicadas temporalmente. Se los alojó en barracas de cien personas cada una; a medida que la gente llegaba se les asignaba la barraca que estuviese desocupada. En los campos existían numerosos problemas, en especial porque no se realizaba ningún esfuerzo para tomar en cuenta las afinidades religiosas, de estilos de vida, sociales, etcétera, entre los refugiados [...] Moreno había sido destinado al hospital de niños del campamento y comenzó a observar las condiciones de vida en las barracas [...] Para el joven médico el enfrentamiento diario con la miseria y el sufrimiento fue una buena atemperación para su trabajo futuro, no sólo como médico de familia, sino como sociodramatista (Marineau, 1995: 71-72).

En el lenguaje psicodramático, el término *atemperación* se refiere al calentamiento previo que requiere toda producción creativa, es decir, “estar listo para entrar en escena”; como cuando un bailarín calienta su cuerpo antes de una función, momento privilegiado de concentración de la mente y emoción para la puesta escénica. Durante este proceso de atemperación o calentamiento, Moreno conformó uno de los principios fundamentales de la teoría psicodramática: la acción; el aquí y el ahora, así como la filosofía del momento. Moreno afirma: “La categoría del momento sólo tiene significado en un universo abierto, en el que tiene lugar la novedad y el cambio. En un universo cerrado, por el contrario, no hay momento y con su ausencia no hay crecimiento, espontaneidad, ni creatividad” (1966: 125). La teoría psicodramática concibe la acción a partir de la posibilidad del ser como sujeto creativo en potencia. Moreno concibe la espontaneidad como una fuerza pro-

pulsora que despierta la creatividad: “Espontaneidad es la respuesta suficientemente adecuada a una situación nueva o bien en modo suficientemente nuevo a una situación ya conocida, una especie de inteligencia que opera en el aquí y el ahora” (1966: 125). Así, concibe al sujeto como ente creador, siendo los niños su mejor ejemplo. El trabajo con los niños tiene una gran influencia sobre él, ya que observa en ellos su gran capacidad de expresión creativa y espontánea, lo que Moreno nombra “hambre de acción”. La intervención con grupos de niños, trabajadoras sexuales y refugiados fue el proceso de caldeamiento que dio las bases a la teoría psicodramática, marcada por los principios fundamentales de la acción, el aquí y el ahora, la capacidad del sujeto creativo en potencia para transformar las escenas, incluidas las trágicas.

Detrás del biombo de los cuentos de hadas para niños, trataba de plantar las semillas de una diminuta revolución creativa [...] Gradualmente, me di cuenta de que debía abandonar el reino de los niños y trasladarme al mundo, al gran mundo, pero, naturalmente, conservando la visión que el trabajo con ellos me había dado. Fue así que, cada vez que entraba en una nueva dimensión de vida, visualizaba las formas que habían dividido mis propios ojos en ese mundo virginal. Los niños fueron mis modelos siempre que quise imaginar un orden nuevo de cosas o crear una nueva forma. Al entrar a una casa de familia, una escuela, una iglesia, al edificio de un parlamento o cualquier otra institución social, me rebelaba. Conocía cómo se habían distorsionado nuestras instituciones y yo tenía un nuevo modelo para reemplazar al antiguo: el modelo de la espontaneidad y la creatividad aprendidas en la cercanía de los niños (Marineau, 1995: 65).

El psicodrama se conforma dentro de un escenario de crisis; por eso, a los psicodramatistas nos llaman para intervenir en tales momentos, aunque cabe señalar que no sólo es éste su campo de

intervención. Dentro de estas circunstancias, el cuerpo y la palabra adquieren importantes significaciones y formas expresivas. En el marco de una crisis, la intervención es acción inmediata: en estos momentos no hay tiempo para reflexionar, analizar la situación y actuar, ya que se enlazan el pensamiento y la emoción en instantes para la vida y la conformación del sujeto. Crisis como ruptura profunda, extrema, en la sobrevivencia misma. Se tomarán decisiones cruciales en asuntos que conducirán a cambios abruptos, repentinos y de consecuencias trascendentales. Hay un sinnúmero de imágenes que podríamos recordar para ejemplificar lo anterior: los campos de concentración, las guerras o catástrofes naturales. La misma situación extrema pone al sujeto en pensamiento-acción coincidentes y en ocasiones propicia momentos de lucidez, con el único fin de transformar una parte de la escena o de salirse de ella. El método psicodramático revive la situación crítica a partir de la representación escénica, lo que propicia momentos de catarsis integrativa que conducen al sujeto a momentos significativos de toma de decisiones.

Seguramente, la pregunta que se harán será ¿que vio Moreno en este escenario de crisis? Miró acción, la sobrevivencia en el presente. Pensamiento y acto acordes, miró al ser con todas sus potencialidades creativas y expresivas y, sobre todo, vio la conformación grupal desde redes *télicas* positivas para la supervivencia, el conjunto que comparte un fenómeno colectivo de dimensiones catastróficas y que se agrupa en los términos que expresa Moreno en sus propias palabras:

Grupo significa para nosotros estar juntos. Era algo más que una suma de individuos, tenía estructura. La psicoterapia de grupo significaba un proceso promovido no por un terapeuta talentoso, sino por las fuerzas inmanentes al grupo mismo, sin que esto vaya en menoscabo de los terapeutas de talento [...] Existe un algo en el

co-consciente y co-inconsciente grupal que conforma una malla de intensa red de comunicación tética positiva (1966: 82).

Parecería como si existiera un acto de solidaridad compartida, el famoso *sharing*, la última fase del proceso psicodramático grupal que significa compartir. Por citar un ejemplo reciente y vivido por algunos de nosotros en México, el temblor de 1985. Vivimos la solidaridad frente al dolor humano, las respuestas creativas y espontáneas de la sociedad civil. Ignoramos la discriminación, pues compartíamos un hecho sin precedente, el ser humanos, la tragedia y la expresión dramática colectiva.

Así, los principios psicodramáticos se fundan en la concepción del sujeto como creador en potencia; miran al grupo con intensos vínculos *téticos* y a la acción como la base de su propuesta metodológica. En palabras de Moreno, “históricamente el psicodrama representa el punto decisivo en el pasaje del tratamiento del individuo aislado hacia el tratamiento del individuo en grupos; del tratamiento del individuo con métodos verbales hacia el tratamiento con métodos de acción” (1966: 80).

En la introducción al libro *¿Qué es el psicodrama?*, Rojas Bermúdez menciona lo siguiente:

El psicodrama es un método terapéutico con hondas raíces en el teatro, la psicología y la sociología. Desde el punto de vista técnico constituye en principio un procedimiento de acción y de interacción. Su núcleo es la dramatización. A diferencia de las psicoterapias puramente verbales, el psicodrama hace intervenir manifiestamente el cuerpo en sus variadas expresiones e interacciones con otros cuerpos. Esta intervención corporal involucra el compromiso total con lo que se realiza, compromiso que resulta fundamental para la terapia y más completos medios de comunicación con sus semejantes. En el psicodrama no se deja de lado lo verbal, sino que, por el contrario, se jerarquizan las palabras al incluirlas en un con-

texto más amplio, como lo es el de los actos. Así, el individuo se hace cargo de lo que dice y responde con su hacer (1984: 52).

Como afirma el psicodramatista Eduardo Pavlovsky, es otra manera de “estar”, de compartir, de dirigirse a los otros y de pensarse uno mismo. Esto podría ampliarse diciendo que la participación del cuerpo en la comunicación cambia el tipo de mensaje o, al mismo tiempo, que el “otro” cobra más realidad. Entran más elementos en juego.

De acuerdo con Moreno, la teoría psicodramática fue creada bajo la intervención en crisis, porque en ésta se visualiza al sujeto creador, sujeto que conjunta el pensar y el hacer para un único fin: la sobrevivencia. Como profeta o como hombre idealista, el ser que sobrevivirá será el sujeto creativo, capaz de adaptarse a las situaciones más inverosímiles, de romper con formas y estructuras estereotipadas.

En su concepción de lo grupal rescata la singularidad del acontecimiento colectivo. Esto lo lleva a priorizar lo autogestionante (recordemos sus palabras estimulando a las prostitutas a ser lo que eran) y a valorizar la noción de que cada grupo es algo único, cambiante, en constante devenir. Sus ideas sobre lo grupal adelantan conceptos de malla o red en las que se intrincan lo social y lo subjetivo. Llega a decir: “las relaciones de los individuos y de los grupos están tan entrelazadas que la colectividad a la que pertenecen termina por imponerse como de la investigación sociométrica” (Sintes, 1995: 161-162).

La teoría psicodramática se constituye en la investigación-acción; por ello, en el campo de la intervención en crisis ha alcanzado resultados sorprendentes. Es una teoría de grupo con conceptos que coinciden con otras propuestas de intervención grupal. La teoría psicodramática es un pilar en la fase activa de los procesos de

intervención en crisis, una fase primordial, por la urgencia misma, que conjunta la investigación-intervención-acción.

De esta manera, el psicodrama clásico—entendido desde la propuesta moreniana— ha colaborado en algunos casos con el modelo psicoanalítico y en otros se han conjuntado para formar el denominado “psicodrama psicoanalítico”. El psicodrama también funciona como dispositivo en el marco de diversos modelos grupales y en otros como un modelo de intervención propio. No debemos olvidar que el campo del psicodrama es la acción, por lo que no podría faltar en este escrito el hacer, o más bien el pensar-hacer como origen y principio fundamental en la intervención psicodramática.

Como modelo de intervención, el psicodrama brinda una serie de estrategias, técnicas y recursos que enriquecen el campo de lo grupal, pero no debemos olvidar que detrás de toda técnica está un modelo teórico-metodológico. Asimismo, como toda obra que permanece abierta para continuar desarrollándose, el psicodrama también se enriquece y cuestiona en sus formas de intervención institucional frente a las propuestas socioanalíticas (Lapassade, Lourau, Adorno, entre otros).

Respecto de las ideas de Moreno, como dice Carolina Pavlovsky:

Más allá del átomo social, existen teleestructuras invisibles que influyen en la posición del individuo, que parecen coincidir en la concepción de lo institucional en su dimensión transversal (Guattari); como dialéctica instituido-instituyente (Lourau), como lógica propia de lo inconsciente (Lapassade), siendo para Moreno regímenes de configuración y funcionamiento de la subjetividad (Sintes, 1995: 147).

En las intervenciones en crisis se requiere de un apoyo interdisciplinario. Y siendo este el campo de intervención donde el psicodrama surgió, su origen fue la escena misma, es decir, que se

estaba dentro de la escena en su fase de acción. Será por ello que no se preguntó ni cuestionó la intervención como tal, aunque bien valdría la pena hacer un análisis exhaustivo sobre este punto.

Desde nuestra lectura moreniana, la intervención psicodramática es el “entre”, el pasaje, el facilitador que permite que los conflictos entren en la dimensión de la representación, que adquieran palabra y cuerpo, que reencarnen y así, viviendo nuevamente las escenas significativas, se “reconstruyan”, que se transite en ellas de la tragedia a la comedia.

Dentro del marco de un método de la acción, el psicodrama ofrece una serie de estrategias, recursos y técnicas para el accionar escénico. Lamentablemente, al psicodrama se le ha desvalorizado por mostrar su parte operativa, creyendo que es simplemente un conjunto de técnicas de acción, lo que propicia un reduccionismo y un desconocimiento sobre su esencia teórico-metodológica.

El psicodramatista es un investigador-interventor escénico, es un facilitador grupal en la transformación dramática. Las diversas formas de intervenciones en crisis funcionan como estrategia en pasajes de duelos y de inserción social, en momentos críticos propios del desarrollo. En fin, su campo es vasto y tiene la virtud, como modelo de acción, de contar con infinidad de recursos y técnicas, (espejo, doble, inversión de rol, soliloquio, entre otros). Para transitar las crisis hay que ser estratega, y posiblemente la concepción de intervención psicodramática hará referencia a la facilidad de las estrategias creativas de acción que permitan la sobrevivencia.

En una situación en crisis, como me dijo el doctor Kaminsky, “simplemente te autorizas y te atreves a hacerlo”. Sin olvidar que, como mencionaba el doctor José Perrés: “siempre una intervención significa un hecho traumático. Toda intervención en crisis, pensada psicoanalíticamente, deberá servir para que el paciente llegue a asumir como sujeto de sí mismo para poder enfrentar satisfactoria y creativamente la situación de emergencia”.

Así como el psicoanalista sabrá “escuchar”, el psicodramatista “sabrà coordinar, aquel escuchar lo que no sabe, que sepa escuchar un decir que no tiene lugar, el que se permita ser dirigido para que la escena se despliegue en acción dramática, mientras él desaparece del escenario” (Sintes, 1995: 162).

Es evidente que la intervención psicodramática presenta vínculos significativos con el arteterapia, ya que ambas propician la sensibilidad del sujeto y favorecen los procesos de autoexpresión. En palabras de Naumburg:

El proceso de terapia artística se basa en reconocer que los sentimientos y los pensamientos más fundamentales del hombre, derivados del inconsciente, alcanzan expresión a través de imágenes y no de palabras [...] el arte refleja y predice al mismo tiempo las tendencias internas de la sociedad y ha constituido tradicionalmente un ámbito para la expresión personal y las ideas creativas (Dalley, 1987: 15).

La propuesta psicodramática une la mirada artística y la social en su intento por rescatar la sensibilidad y la creatividad del ser humano, con el fin de propiciar que el guion escrito en el tránsito por la vida cobre significación y, sobre todo, posibilidad de transformación. No es necesaria la crisis extrema para recordar que somos seres vulnerables y así abrirnos a la percepción y sensibilidad.

Este escrito pretende mostrar algunas páginas de este libro abierto que es el psicodrama, páginas significativas sobre la intervención. Más que concluir, permite plantear cuestionamientos fundamentales y posibles líneas de investigación. Pensar-hacer: intervención psicodramática, es la acción al unísono de la palabra en sus redes de significantes y en su multiplicidad de sentidos.

Con un escenario mundial que invita a la perplejidad y con una cotidianidad como la nuestra en la Ciudad de México y su ambiente de inseguridad, nadie está exento de situaciones extremas de crisis. Sí, en un escenario mundial que en ocasiones se torna trágico, en



el campo social el tema de la intervención en crisis es esencial, por lo que requiere del apoyo y la colaboración interdisciplinaria de profesionales. Si éstos fueran capaces de dejar a un lado el temor de perder la identidad en sus disciplinas o si entraran en crisis por ello, posiblemente esto permitiría “la necesidad de disolver las fronteras que existen entre ellas, y así acceder a un diálogo interdisciplinario” (Zavala, 1998: 94). Diálogo primordial dentro de un escenario mundial de incertidumbre, donde la duda toma forma y significación en nuestro acontecer diario. Recordemos que dudar es estar con el ánimo perplejo y en suspenso entre resoluciones y juicios contradictorios, o en una espera tormentosa de alguna noticia que nos eliminaría como seres capaces, creadores, expresivos y sensibles; seres, finalmente, humanos.

Las escenas trágicas que miramos o escuchamos diariamente a través de los medios de comunicación o al caminar por la calle, imágenes que conforman parte de la cotidianidad, dejan de sorprendernos incluso frente al dolor ajeno, olvidando así, tal vez, que es un dolor colectivo, un dolor “compartido”, por retomar de nuevo este concepto moreniano. ¿Será que en un futuro no muy lejano ya no tendremos una respuesta tan solidaria frente al dolor humano como cuando el sismo de 1985? Ya lo veremos, pero pienso que vivir anestesiados es vivir como muertos, es cerrar nuestra sensibilidad y nuestras infinitas posibilidades creativas.

En *El arco y la lira*, Octavio Paz escribe: “La libertad del hombre se funda en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. Entre nacer y morir hay nuestro existir, a lo largo del cual entrevemos que nuestra condición original, si es un desamparo y un abandono, también es la posibilidad de una conquista: la de nuestro propio ser” (1993: 68).





...el hombre es ese ser que se hace imagen,
el hombre es ese ser que se fabrica imágenes,
el hombre es ese ser que fabrica imágenes.

Ernst Cassirer

La evocación de la fotografía en el psicodrama

Reflexión en torno a la técnica de la fotografía utilizada en psicodrama al colocar elementos de enriquecimiento desde la mirada del arte y la filosofía en un cuestionamiento permanente en los modos de mirar y el atravesamiento discursivo. El entendimiento a partir de la percepción y la experiencia vivencial; la mirada como una de las primeras formas de contacto con el mundo interno y externo, con propuestas en torno a la significación de la imagen en la constitución y reconstrucción del sujeto psicodramático (Paz, 2006).

La imagen es un disparador psíquico en la dramatización, es representación, contexto, realidad psíquica que emerge en el aquí y el ahora. Trabajar con la imagen requiere de todo un proceso para su evocación; el proceso dramático será un facilitador en la encarnación de la imagen, en su forma constituida por personas y objetos que aparecen de una manera propia y especial para el sujeto psicodramático (sujeto de expresión). La evocación de la imagen es la evocación del lenguaje psíquico. “La imagen es la elaboración mental que guía la construcción representativa” (Paín, 1994: 27).

La imagen corporizada se torna en una presencia subjetiva por medio de la técnica fotográfica, como un vehículo para una actividad creativa relevante y, en este caso, es la psique la fuente de la misma. La fotografía es una representación, es el deseo, y el motor de su encarnación. La representación sólo tiene lugar en la ausencia y como sólo existe la realidad psíquica del sujeto, adquiere significación porque en su ausencia se manifiesta su presencia. Esta

última es la marca de la autenticidad en el quehacer creativo. El deseo sólo existe en la medida en que jamás es satisfecho, en la medida en que el original siempre es deseo de representación diferido. La representación sólo puede darse en ausencia del original. Y la representación tiene lugar porque siempre está ya ahí, en el mundo como representación.

En el proceso psicodramático existen las siguientes fases: calentamiento, dramatización y *sharing* (compartir). La primera fase, el calentamiento, es fundamental para la evocación de la imagen. Para ello, en el psicodrama se desarrollaron varias técnicas y, previo a la dramatización, se pide revisar internamente, por ejemplo, la vida como un álbum de fotografías, eligiendo en un momento la fotografía más significativa. Sin embargo, el asunto de la imagen es más complejo y su evocación en ocasiones más bien pareciera una invocación.

Me parece pertinente aclarar que en el campo del psicodrama el decir “fotografías” no implica que sean reales, es la evocación del recuerdo psíquico significativo que se puede plasmar en una fotografía tomada desde el ojo interno del sujeto. El punto sería, cómo traer en una imagen el recuerdo atravesado por el aquí y el ahora psicodramático, ya que una de las tantas técnicas que el psicodrama ha desarrollado es la de la fotografía y su diversidad de abordajes, la cual surgirá de manera espontánea. El recuerdo después del calentamiento aparece con esa gran facultad, mediante una imagen fotográfica; éste no puede ser invocado dentro del método psicodramático, no puede ser forzado, no puede ser una súplica o ruego externo para la complacencia del director, quien si pidiera una imagen específica de una etapa de la vida, por ejemplo, la adolescencia, y el grupo o algún miembro no puede en ese momento, no habría que forzarla, generalmente depende de un buen trabajo en el calentamiento para que ésta surja con la participación del cuerpo y sus múltiples sensaciones en esta etapa. El recuerdo se evoca a

partir de lo corporal, al cerrar los ojos la imagen aparece de una manera instantánea, como una fotografía impensada, simplemente está porque se aprieta el disparador psíquico y la imagen se encarna en una fotografía.

La imagen, justamente, tiene que ver con la imaginación, porque es ésta la que abre la posibilidad de representar las imágenes de las cosas reales o ideales. Así surge la representación en el contexto psicodramático, la posibilidad de dramatizar, de hacer presente, de encarnar el ser en su concepción, tal como Capalier resume la condición humana en las tres premisas que se citan en el epígrafe de este trabajo. En el psicodrama aparecen estas tres posibilidades en conjunto; por ello, con la petición que el psicodramatista hace al grupo en referencia a la imagen, habría que preguntarse en cuál de éstas se pretende hacer énfasis.

Una vez que se evoca y decide la imagen, entra a la fase de la dramatización; la tercera premisa toma consistencia. El individuo es ese ser que fabrica y se fabrica imágenes en el proceso de transformación psicodramática y, en la posibilidad de fabricar, se reconstituye a sí mismo. Al evocar la imagen, el contenido se hace forma, y es justamente la posibilidad de transformación de esa forma lo que el psicodrama pretende en su propuesta terapéutica. La posibilidad de transformación requiere la ruptura de la mirada habitual del sujeto, requiere el desarrollo de sus potencialidades creativas y expresivas, entonces nos encontramos con otro punto clave a resaltar: para poder modificar la mirada no basta con traer y encarnar la imagen. La mirada y su forma se plasman a partir de la imagen —es lo esencial. ¿De qué sirve que en el psicodrama se proponga una diversidad de modificaciones en torno a esta imagen que representa la conflictiva relación del sujeto, si éste no puede mirar el contenido de esa forma? En un principio el trabajo psicodramático será elaborar la imagen evocada. Sin embargo, cabe señalar otras formas de abordaje como la propuesta en el campo del arte terapia.

La creación de un objeto es siempre una aventura, un desafío dramático en el que el sujeto es el actor. Es necesario vencer a la materia, hacer salir una forma a partir de lo amorfo, hay que darle un sentido a aquello que no tiene ninguno. La hoja blanca, la arcilla en bruto, representan al mismo tiempo el vacío, la continuidad de la nada y la totalidad del poder, es decir, la enorme dimensión de lo posible antes de que lo toque la realidad. Es necesario encontrar rápidamente un objeto para limitar lo real o bien confiar en la capacidad de espera, de tal manera como para dejar aparecer la imagen de la forma que de la nada y el todo toman para cada individuo (Paín, 1994: 81).

Al tener enfrente la hoja en blanco, la arcilla en bruto o una cámara fotográfica, tenemos el instrumento con el que vamos a trabajar, no sabremos su producto, no nos interesa el mismo, iniciaremos la aventura confiados en nuestra guía interior y nuestra capacidad creadora. En el libro *Creatividad curativa*, Michael Samuels explica que la manera de liberar al sanador interior no nada más es aceptando y siguiendo al artista apasionado y creativo, sino también despertar lo artístico en cada uno de nosotros.

En esta propuesta se parte de que todo el mundo es un artista [...] Eso significa una manera de ser, una manera de ver, una manera de dibujar, una manera de hacer música, una manera de escribir o una manera de bailar profundamente personal y transformadora. El arte nos propicia la sensación de libertad y la creatividad apasionada. La propuesta artística es la manera de abrir la puerta (Paín, 1994: 68).

La mirada es lo primigenio. Al tener la posibilidad de encarnar la imagen, no se hace uno “imagen”, se fabrica y se transita en ella; se reconstruye al salir de ella para mirarla desde la ruptura del mirar cotidiano, para mirar de otra forma. Basta recordar uno de los principios del psicodrama: mirar con los ojos de otro, poder mirar esa

fotografía con los ojos de niña, de anciana, de ese otro yo en el juego del espacio y el tiempo, o de esos otros significados que aparecen en la fotografía, como los ojos del padre, hermanos, tíos, etcétera.

Para crear la ruptura en la mirada, hay que jugar con los parámetros temporo-espaciales; sólo en la posibilidad de ser otro se podrá mirar de otra forma, y al suceder esto se transforma el ser en la mirada del otro, porque es en la mirada del otro como existe una constitución y construcción del ser. No se debe olvidar que el niño mira y ve antes de hablar. “La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante, explicamos este mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él” (Berger, 2000: 13).

Rescato algunas frases que nos ofrece el libro *Una psicoterapia por el arte*: “Se construyen así imágenes con las palabras, y discursos con las imágenes [...] Hablar de imagen total es en consecuencia expresar un deseo de totalidad que la imagen no puede dar sin traicionar debido a su naturaleza de apariencia” (Dalley, 1987: 14).

Es muy común que, en el psicodrama, una vez traída la escena, las palabras quedan cortas frente a la imagen. Es en la mirada donde se da el establecimiento del vínculo. “Nunca miramos sólo una cosa, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 2000: 14).

El psicodrama es un método basado en las formas de relación, la imagen aparece a partir de esa mirada particular de cada uno de nosotros. Al mirar construimos primeramente imágenes que constituirán nuestra realidad psíquica. En el psicodrama se intenta trabajar con la ruptura de estereotipos en las formas de mirar, que implican prejuicios, juicios valorativos y diversas significaciones socioculturales.

Abrir el campo visual es la necesidad de ruptura en una sociedad actual acostumbrada a imágenes cotidianas y, en lo cotidiano, las formas de violencia no son ya miradas; ya no nos parecen violentas,

miramos formas de relaciones universales y aceptadas. No pensamos en otras formas de relación, restringimos nuestra capacidad de invención e imaginación. La diversidad y riqueza en las relaciones reside en la ruptura y en la capacidad creativa, posibilidad de crear y recrear diversas formas de relación con los otros, con el entorno y con estructuras y valores cuestionados permanentemente. Es en la duda y en el cuestionamiento donde la creatividad aflora porque es escisión de la mirada estereotipada.

El campo visual se ampliará y surgirán formas creativas de relación en la transformación de los espacios discursivos. En la intimidad del cuestionamiento sobre el cómo hacer que se amplíe nuestro campo visual —entendido éste no como delimitación del objeto a estudiar, sino del modo de percibir lo que no es obvio, lo no evidente—, a veces es en las sutilezas donde se da el encuentro con la profundidad de lo mirado, lo significativo puede estar en lo fugaz, en el fluir continuo.

La imagen y su representación a partir de la fotografía en ese juego entre luz y sombras, entre lo real y lo ficticio, entre lo agradable y lo desagradable se da en un espacio en el que se dibujan las formas de relación télica. Si cerráramos los ojos y abriéramos nuestro álbum de fotografías, abrimos esa historia que se lee como ha sido colocada en ese orden de significación evidentemente personal, donde las emociones y sensaciones quedan atrapadas; el archivo privado al que sólo nosotros tenemos acceso en la lectura de su significación, aparece en la indiscreción de la imagen.

Su indiscreción necesaria, constitutiva, le permite multiplicar los ángulos de toma y escoger los puntos de vista cada vez más improbables para hacernos ver la historia, eventualmente nuestra propia historia para excitar en nosotros la preocupación y, en el peor de los casos, incluso el deseo de despertarnos (como decía Joyce) de esta pesadilla. Para Barthes, la fotografía está constituida por el hecho bruto de su estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual no hay

nada que añadir: [...] la fotografía se convierte, de algún modo, es una mancha ciega, nada que decir, o al menos nada sobre la fotografía (Krauss, 2002: 12 y 14).

La pregunta es cómo hacer en psicodrama para que la fotografía pueda traducirse en un lenguaje verbal cuando al mirarla ya está diciendo todo y nada, cuando al mostrarla, el protagonista está inmerso en un cúmulo de emociones. Para ello, en el psicodrama, una vez representada la fotografía —ya siendo seleccionada y dándole forma a partir de los yo auxiliares y del alter ego— la convertimos, aunque podría perder seriedad psicodramática, en una especie de historieta o cómic, donde los personajes con globos arriba de sus cabezas les van poniendo palabras a sus pensamientos y sentimientos. Se trata de escuchar lo no dicho y a su vez plasmarlo en la imagen en sí misma. La fotografía se convierte entonces en imagen que habla, que da los íconos para el orden del discurso.

Una vez traída esta fotografía, los caminos psicodramáticos son múltiples. Puede ser un disparador para iniciar una dirección con protagonistas de una manera clásica, ya que su contenido emocional y cognitivo lo posibilita. Al echar una mirada a un momento de la historia del protagonista, evocamos el recuerdo y ese enmohecido álbum de fotografías, lo abrimos y encontramos esa imagen supuestamente olvidada en lo más profundo de nuestra psique.

Al traer cada miembro del grupo su fotografía y ser capaz de ponerle título y explicarla con breves palabras, se le está dando la posibilidad de un psicodrama capaz de indagar en algún momento de su historia personal. El grupo así tiene mayor seguridad de mostrar su historia, pues es por medio de una imagen, que se puede mirar desde adentro y por afuera, lo que brinda la posibilidad también de transformarla. Si pensamos en un espacio no necesariamente psicodramático, por ejemplo, la sala de una casa o alguna oficina, podemos observar en algunos casos fotografías incluso bien enmarcadas, colocadas en lugares especiales donde aquellos extraños

que lleguen puedan mirar algunos momentos significativos, en el sentido de una valoración social a esa familia: la boda, los quince años, la graduación de los hijos; la demostración de ser una familia con principios religiosos, principios morales y algunos logros alcanzados. De entrada, nos muestra la lectura social de la imagen familiar. Si pensamos en algún otro momento y se decide sacar el álbum de fotografías y mostrarlo a los invitados, de igual manera mostramos los momentos significativos y agradables en la historia familiar. Sin embargo, se considera impropio tomar fotografías en los momentos de dificultad o crisis familiar, entonces, ¿cómo registrarlos?, ¿será que resulta “mejor” olvidarlos? Posiblemente, por ello no encontramos en el álbum familiar real momentos desagradables, esos los guardamos en el álbum interior.

En el registro social y periodístico, día con día estamos saturados por imágenes que muestran las diversas dificultades, crisis por las que atraviesa la humanidad. ¿No sería interesante, y sobre todo enriquecedor, poder fotografiar aquellos momentos familiares dolorosos para mirar la realidad y procesarla desde una manera social y compartida, y no como un secreto del que generalmente no se habla? Por ello, al pedir que se abra ese álbum interior aparecen infinidad de imágenes dolorosas, las registradas en nuestra cámara interna, son éstas las que el psicodrama permitirá que aparezcan, o aquellas imágenes que se vivieron o se hubieran querido vivir, aquel deseo no cumplido en la infancia o en otra etapa de la vida, no únicamente para complacer a los miembros del grupo sino para focalizar el conflicto y trabajar sobre ello.

El carácter de la fotografía, debido a su gran definición, permite trabajar con contención y movilidad escénica cuando se desee volver a la primera imagen. Permite también concretar de una manera rápida y precisa el mundo relacional del sujeto, sobre todo en el momento en que el tiempo del grupo es breve. La técnica de la fotografía puede ser una facilitadora para temas como las etapas de la

vida (infancia, adolescencia, adultez, senectud). La fotografía permite la entrada a una dimensión temporal: pasado, presente y futuro. La posibilidad de visualizarse en momentos futuros y de diálogo con los diversos momentos de nuestra vida. La niña le puede hablar a la mujer de hoy y la anciana que será, podría dar su punto de vista. La evocación del recuerdo o la proyección del futuro permiten el cambio de lugar. El protagonista no sólo es fotografiado, sino que será capaz de fotografiar, de ajustar el lente y hacer los cambios que considere necesarios en esta imagen encerrada antes de dar el disparo final y poder mirar su fotografía en la que él aparece desde una mirada exterior. Es decir, cambiar de ser “yo actor” a ser “yo observador” a partir de la capacidad perceptiva, analítica y reflexiva, logrando así, en el mejor de los casos, una catarsis integrativa.

La fotografía muestra la coloración afectiva del protagonista y permite hacer modificaciones en ella hasta lograr, según la posibilidad del sujeto, la transformación para plasmar el deseo, desencadenante de una posible escena psicodramática. La imagen, la fotografía, la representación y la forma se van conjuntando con un solo fin, que el sujeto psicodramático sea capaz de echarle una mirada a su álbum interior, con sus angustias, dolores y las imágenes del mismo, en un trabajo terapéutico.

Al traer el tema de la fotografía, será pertinente traer lo inmediato, el instante, la realidad, y las formas de mirarla, la capacidad perceptiva y cognitiva. Considero que el siguiente párrafo nos hará repensar sobre ello, más allá de los confines psicodramáticos para enriquecer el trabajo del mismo a partir de las reflexiones que otros autores hacen en referencia al tema aquí tratado.

Lo auténticamente inmediato no debemos buscarlo afuera en las cosas sino en nosotros mismos. Lo único que parece poder conducirnos al umbral de eso inmediato no es la naturaleza como totalidad de los objetos en el espacio y en el tiempo, sino nuestro propio yo; no el mundo de los objetos sino el mundo de nuestra existencia,

de nuestra realidad vivencial. Así pues, tenemos que confiarnos a la guía de la experiencia interna y no de la experiencia externa, si es que queremos contemplar la realidad misma, libre de todos los medios refractarios (Cassirer, 1998: 36).

La evocación en torno a la fotografía nos conduce al asunto de lo inmediato; de lo instantáneo de esa mirada que se logra detener por un momento para conocer el valor de lo inmediato en el registro interno; el recuerdo en esa imagen que quedo ahí grabada de por vida, en esa nuestra realidad vivencial, en esos segundos que pudieron ser trágicos, en ese voltear a mirar aquello que nos trastoca y nos coloca en un ser producto de experiencias internas, en un rompecabezas de imágenes internas. Somos seres de percepción y es así que “el ser de la percepción constituye el único dato originario enteramente cierto y no problemático de todo conocimiento” (Cassirer, 1998: 15).

Pues nuevamente se hace necesario descubrir un estrato originario de la realidad, en la cual ella misma pueda ser aprehendida independientemente de cualquier interpretación-significación simbólica. Si logamos liberarnos de todas esas interpretaciones, si logamos descorrer el velo de las palabras, el cual nos oculta la verdadera esencia de las cosas, entonces nos encontramos cara a cara con las percepciones originarias y, en ellas, con las últimas certidumbres del conocimiento [...] En esta esfera ya no tiene cabida la antítesis de verdad y error, de realidad y apariencia, pues la simple existencia de las impresiones sensibles queda libre de cualquier posibilidad de engaño. Una impresión sensible puede existir o no existir, puede estar o no dada, pero no puede ser verdadera o falsa (Cassirer, 1998: 14).

En el trabajo con grupos de psicodrama, ya sean terapéuticos o de formación, siempre que evocamos alguna imagen la pregunta es: ¿será cierto o no?, ¿cómo fue en realidad? O se detienen una y otra vez a la indagación supuesta de cómo habrá sido en realidad, en

la desesperada búsqueda de algún hilo conductor de esta realidad no existente, a pesar de la insistencia en el planteamiento de que el trabajo es sobre la realidad psíquica del sujeto. Intentar hacer a un lado, en el trabajo psicodramático, estas manías que los psicólogos, principalmente, muestran como interpretaciones previas a mostrar la escena con insistencias de si se está seguro de que así fue, impedimentos en que aflore la realidad perceptiva con toda su gama de emociones al intentar poner en palabras algo que aún no es posible o, peor aún, etiquetarlo con algún diagnóstico prematuro. Pero ¿cuál será ese miedo que nos da ante la realidad a partir de la percepción? Una imagen psicodramática penetra lo mirado por todos los poros de la piel porque no hay palabras precisas para describir lo que sentimos y vemos, porque, el cómo lo vemos ya es otra cuestión. Simplemente preguntar: ¿qué sientes al mirarlo? —acción tan sencilla y difícil de conseguir en la práctica—, y no, ¿qué piensas al mirarlo? O peor aún, ¿qué opinas de lo mirado?

Debemos tener cuidado entonces en la forma en la que radica la esencia misma de lo mirado de una manera psicodramática. Contactarnos con todos los sentidos, dejar a un lado el pensamiento, simplemente fluye, porque gran parte del entendimiento entra por los sentidos, por las sensaciones, por la exploración del mundo al olerlo, tocarlo, etcétera.

La tarea fundamental de la Analítica del Entendimiento es comprender ese mecanismo y examinarlo en cada una de sus condiciones. Ella quiere mostrar cómo se engranan las diversas formas fundamentales del conocimiento, la sensación y la intuición pura, las categorías del entendimiento puro y las ideas de la razón pura, y cómo en su interrelación e indeterminación determinan la configuración teórica de su realidad. Esta determinación no es derivada del objeto, sino que entraña un acto de espontaneidad del entendimiento (Cassirer, 1998: 16).

La espontaneidad en psicodrama es primordial, permanentemente se trabaja con ella. Sería imposible hacer psicodrama sin la espontaneidad que, en términos psicodramáticos, es dar una respuesta adecuada a una situación nueva o una respuesta nueva a una situación vieja; romper estereotipos, estar en el aquí y el ahora, en el instante continuo, lo que conlleva necesariamente a la creatividad y a la posibilidad de nuestro cuerpo como un caleidoscopio de infinidad de formas creadas y recreadas en nuestra manera de mirar, de ser y de estar en este mundo, en un acto permanente de espontaneidad del entendimiento.

La capacidad perceptiva requiere acción, movilidad, estar alerta, como un niño que comienza a conocer el mundo, todo llama su atención, para él todo es nuevo; a diferencia del adulto, para él lo que mira ya no es nuevo, ya no mira desde su ojo interior, lo mirado se convierte en códigos establecidos que nos ciegan nuestro ojo interior, al crecer se nos impide la aprehensión de la mirada sorpresiva, de la mirada de lo incierto.

Salimos por la mañana día con día y, curiosamente, para nosotros nada ha cambiado, nuestro mundo permanece intacto. Miramos de la misma forma todos los días, no registramos nada novedoso; será posible que no nos percatemos de que todo está en constante movimiento a pesar de que lo quisiéramos vivir como una imagen permanente, que nos dará seguridad y nos hará creer que el tiempo no transcurre, que todo está en su sitio. Vivimos en una imagen congelada por la cual transitamos en la ilusión de controlar lo incierto y detener el tiempo. Así la imagen puede ocultar la realidad, a partir de una fotografía. “[...] la fotografía tiene el efecto paradójico de ocultar la realidad de la que es a la vez signo y producto. De ocultar, de enmascarar esta realidad o de falsear su sentido tan bien, bajo la tapadera de un discurso de legitimación” (Krauss, 2002: 7).

Si la paradoja existe al fotografiar, entramos en un supuesto contacto con una realidad instantánea, congelada en un disparo. Esfu-

mada, fugaz, pero será ésta una realidad, o más bien, la mirada que logra captar esa realidad. Al mirar fotografías tenemos la absurda certeza de que eso existe o existió en algún momento, incluso en alguna fotografía actual, al buscarlo en ese mundo supuesto real, no lo encontramos, mil y un factores intervienen para que lo buscado bajo el registro fotográfico se convierta en una verdadera complicación.

Qué y cómo miramos quienes no tomamos la fotografía, qué interpretamos de la misma, que no nos permite ser mirados por el discurso social. Cada vez más, la imagen se complica entonces, cómo registrar, en qué confiar al intentar recrear la historia. La fotografía desempeña un papel importante en ese contar de la historia y en esa mirada discursiva de la historia, de la imagen, de la legitimación.

[...] la historia debe entenderse también, tal como nos escribe, y tal como irrumpe en nuestras vidas, aquí, ahora, por el canal y bajo la iluminación, entre otros, a través de la luz y las sombras que son las de la fotografía: una historia que reviste una dimensión eminentemente personal cuando ésta, de improviso, golpea la diana mediante lo que Roland Barthes designa como su *punctum*, el detalle, el trazo que, en ella, me hiere o me señala, que me atrapa.

La fotografía no es sólo un índice de realidad. Testimonio de actualidad mayor que el cine, quiere estar presente en la historia, tanto en la oficial como en la más secreta, tanto en la colectiva como en la individual [...] A menudo consigue mostrar esta historia sólo por detrás, al revés, atraparla en ausencia de, o en el momento opuesto a su punto álgido: momento del que el fotógrafo no podría querer ser testigo si no fuese permaneciendo al margen, manteniendo con la realidad una relación exclusivamente instrumental y estrictamente puntual, instantánea, el tiempo de un disparo (Krauss, 2002: 8, 13).

Nuestra historia se convierte en un cúmulo de instantes, registros fotografiados por la cámara perceptiva, esa que escribe la historia personal de cada uno, que sólo es posible contarla a nosotros

mismos de una manera legítima y bajo la intimidad, o mostrarla sólo a algunos que suponemos la mirarán casi con nuestros ojos. La vida es un cúmulo de disparos significativos en el transcurrir del tiempo, en la vivencia del instante, del acto inmediato que conformará nuestras vidas en años y años de vivencias; imágenes que nos acompañarán hasta nuestra muerte.

Las diversas imágenes fotográficas nos asaltan, nos atrapan día con día, ya sean las fotografías de los anuncios comerciales del periódico o esas imágenes internas que no nos permiten trabajar ese día y permanecen ahí. Entonces no disponemos de la fotografía, ella dispone de nosotros. Tiene la enorme capacidad de hacernos partícipes, de atraparnos y de modificar nuestro estado emocional en un instante. Nos convierte en su cámara que nos dispara los sentimientos y las emociones más recónditas. “Desde el año 1839 la fotografía ha sido un medio visual para la comunicación y la expresión [...] La fotografía es a la vez una ciencia y un arte, y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser un sustituto para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente” (Newhall, 2002: 7).

El arte y la ciencia se conjugan en la fotografía, también en el psicodrama, el arte, la ciencia y la filosofía se conjugan. Por ello, es un gran apoyo todo lo referente al campo fotográfico en el psicodrama, para detenernos a profundizar lo que evocamos al pedir que se traiga una fotografía: ésa, como diríamos los psicodramatistas, la más significativa. Evocación, innovación, registro, historia, verdad o falsedad, qué más da si “ésa” es la elegida por el sujeto en el aquí y el ahora. Ese fue el instante significativo que marcó su vida.

Si nos atreviéramos a pensar que nuestra vida la podríamos mirar como una obra de arte, como esa arcilla que podemos moldear una y otra vez; esa fotografía que cada vez que se mira se le encuentra algo nuevo, algo especial. Estamos vivos, una obra de arte no muere, con el paso de los años sus lecturas se hacen múltiples, siempre

tiene algo nuevo que decirnos. Nuestro cuerpo, nuestra sensación, nuestro pensamiento siempre nos habla, nos grita, soporta el silencio absoluto de aparecer y transitar sin ser escuchado. A los productos artísticos no se les arrumba, justamente por la riqueza que el contenido de su imagen brinda a los demás. La representación es forma y palabra, evocación infinita de imágenes.

Este escrito termina, mas no finaliza, y lo hace con una evocación de palabras con la presencia ausente de quien las escribió...

Una obra de arte no es auténtica o verdadera
ni en virtud de su contenido ni en virtud de su forma pura,
sino porque el contenido se ha hecho forma.

Herbert Marcuse

La obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores.
Estas interpretaciones son en realidad resurrecciones,
sin ellas no habría obra.

Octavio Paz

Es sólo después de que uno llega a conocer la superficie de
las cosas, que se puede aventurar a buscar aquello que estaba
por debajo. Pero la superficie de las cosas es inagotable.

Italo Calvino









Pensar es fácil. Actuar es difícil.
Actuar siguiendo el pensamiento propio
es lo más difícil del mundo.

Johann Wolfgang von Goethe

La mirada escénica: una aproximación a los modos de ver del investigador-interventor psicodramático

El presente escrito es un primer acercamiento a lo que he denominado el investigador-interventor psicodramático (IP). En éste se plantea “el ver” como un elemento fundamental en la concepción y desarrollo del IP. Los fundamentos de este término son el psicodrama y la multiplicidad de coincidencias con otras disciplinas: el teatro, la pedagogía de la situación y el arte terapia. Su fin es la aportación de los diversos modos de ver en el psicodrama, su constitución misma como método de acción y, sobre todo, los posicionamientos desde “el lugar del que ve” en una interacción permanente entre el yo actor y el yo observador, necesaria en el investigador-interventor psicodramático (Paz, 2008).

Cabe destacar que, dentro del campo psicodramático, el énfasis es en las formas de colocación que el director propicia para con el grupo, con la utilización de diversas funciones como el espejo, la inversión de rol y la técnica de la fotografía, por mencionar algunas. Éstas permiten el cambio de lugar; la posibilidad para que el sujeto pueda mirar desde otra perspectiva; variación, principalmente, en el tiempo: mirar una escena infantil con los ojos del presente y, en el espacio escénico, acercarse o distanciarse dentro de la representación dramática con los diferentes personajes traídos a escena. Otra variación es el cambio del rol y, desde ahí, poder mirar con los ojos del otro. Esto resalta que, en el psicodrama, existe una variabilidad permanente en el espacio-tiempo, y la posibilidad de

colocarse en diversos lugares, lo que amplía el campo visual y, posteriormente, la transformación en la acción dramática.

Sin embargo, me parece conveniente detenerse ahora en la colocación del que dirige la acción dramática y la importancia de sus modos de ver. Cabe aclarar que dicha acción no sólo es durante la dramatización, sino en todo el proceso.

El ver está asociado con una percepción mediante la acción de la luz. Por medio del sentido de la vista conocemos el mundo y a nosotros en la diferenciación misma. Conocer, reconocer los hechos, son unas de las bondades de este maravilloso sentido que permite, de igual manera, prevenir, lo cual implica ya un proceso de reflexión. Cuando se da una cosa a conocer, nos entra por los ojos. La vista crea un campo amplio de exploración y, al tener la frescura como forma de conocimiento, se presenta sin mayor pretensión que el interés, el deseo por conocer algo que requiere, evidentemente, atención.

Mirar tiene como referente principal “la mira”: fijar la vista en un objeto, aplicando justamente la atención. Se puede referir, también, a un estado de contemplación; un estado casi de reposo, por ejemplo, al mirar un paisaje; poner en la mira, intentar cazar, atrapar, cazar algo sin ser visto. Otra definición es atender, estar atento, en el sentido de cuidado y protección a un otro. Una madre que mira a su hijo, “mira bien”. Estos diferentes significados en torno a mirar se pueden comprender con ciertas frases que usamos cotidianamente. Por ejemplo: “mira lo que haces”, parar un momento la acción y reflexionar; “bien mirado”, si se piensa o considera con exactitud o detenimiento; “¡mira!”, para avisar o amenazar a uno; “mira, ni atas ni desatas”, advertencia de no entrar en las cosas sin considerar antes el fin que pueden tener; “¡mira quién habla!”, se resalta el mismo defecto del que habla; “mirarse en uno como en un espejo”; “mirar uno para lo que ha nacido”; “mirarse en ello”; “mirar por encima”; “¡mira a quién se lo cuenta!”; “quien adelante no

mira, atrás se queda”; “quien más mira, menos ve”, se advierte que la excesiva suspicacia induce muchas veces al error. La mirada por tanto advierte, procura, permite detenerse a la reflexión; la mirada resalta lo evidente, descoloca la acción al colocarse en la acción de mirar; permite reflejo y proyección. El mirar pertenece a la intimidad que se ha hecho pública en su acción misma.

La observación pertenece al campo de examinar atentamente, requiere del lugar o los lugares adecuados para poder hacerlo y obtener mayor información sobre algún fenómeno. Se requiere de un registro cauteloso y sistemático.

En el ver psicodramático está implícito el mirar y el observar, imposible disociarlos. Sensibilidad, atención, reflexión y análisis se conjuntan. Por ello la referencia es en los modos de ver. Los modos de ver del IP requieren de estrategias de colocación creativas en su andar en el proceso de investigación, que brinden un modo de mirar a partir de una infinidad de cristales que pretenden dar una cierta visión de la realidad.

El primer acercamiento para el IP es que la vista llega antes que las palabras, entonces el cuestionamiento será a partir de las diversas formas de mirar y percibir. El IP, al llegar por primera vez al campo de investigación denominado campo escénico, intentará tener una mirada amplia, evitando focalizar un hecho o suceso específico, o con el afán de encontrar algo predeterminado. No busca, percibe el entorno. No hay que olvidar que el niño mira y ve antes de hablar. “La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos este mundo con palabras, pero éstas nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él” (Berger, 2000: 13). El primer paso para el IP es la exploración, deseo por conocer el campo de investigación, similar al niño en el ansia por conocer el mundo circundante.

El modo de ver del IP le da al cuerpo un lugar privilegiado como receptor de sensaciones. Espacio-cuerpo-movimiento son insepa-

rables. El IP intentará colocarse en un lugar estratégico, captando imágenes, formas de relación, objetos colocados en lugares significativos; la relación de los cuerpos y los objetos en un movimiento permanente que nos muestra una manera de decir las cosas en ese momento específico.

El IP verá las formas de relación en una escenografía social, al focalizar el cuerpo y su relación con el espacio y las personas que le dan forma y vida a ese espacio. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. [Aunque tendremos presente que] Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 2000: 23).

Es recomendable intentar transitar de manera sutil, colocarse en lugares estratégicos que no llamen mucho la atención. Mirar como fotografiando imágenes, sin que la cámara interior sea vista, es decir, camuflajear el rol de observador. Moverse de la misma forma como sucede en el espacio, aprendiendo las formas del lenguaje corporal y los ritmos para no llamar demasiado la atención.

Los cuerpos tienen formas y ritmos; adquirir poco a poco el lenguaje corporal de aquello que observamos facilitará el proceso. El modo de ver no necesariamente implica permanecer de una manera estática; podemos desplazarnos, y sólo si es necesario —en el sentido de pasar lo más inadvertido posible— cruzar palabras. La mirada del IP es una mirada escénica, éste intentará mirar las escenas captando el entorno social representado, y el situarse en escenas le permitirá tomar la distancia necesaria para poder mirar como público: atento, expectante y discreto ante el desarrollo. Este es un lugar privilegiado, se mira, pero no se interrumpe, no se permite subir al escenario e interferir en el desarrollo de la obra. Son los personajes en su constitución como sujetos del drama, de sus relaciones y sus significaciones, quienes escribirán el guion colectivo. “Los personajes no son simplemente formato de diferentes ubicaciones de roles, sino que son consolidaciones, constelacio-

nes, síntesis de múltiples aspectos de la vida del sujeto que toma esa forma específica, acorde con la manifestación de la dramática inconsciente y de la escena en la cual está participando, son personajes colectivos” (Matoso, 1992: 32).

Ver de una manera escénica permite situarnos en un espacio de temporalidad presente; posiblemente lo visto sólo aparecerá en un instante privilegiado, para aquellos que lo pudieron captar. Por ello se privilegia el momento. Al intentar ver de modo escénico aparece la forma constitutiva en la composición. La metodología psicodramática nos enseña una manera especial de ver la forma en que las relaciones interpersonales aparecen armoniosamente, o lo contrario, de aceptación o rechazo, evitando el conflicto o anunciándolo. Se ven cuerpos en un tránsito permanente, en un escenario en el que se entreteteje la multiplicidad de formas de relación. Cada uno de esos personajes cambiará dependiendo del otro, creando el entretetejado complejo en la subjetividad colectiva.

La escena que comienza no es única y no está en un solo protagonista, se define por los lugares escénicos diferenciados de producción de significados, en una estructuración lógica relacionada en gran medida con la lógica poética, con el pasaje de un discurso monológico a uno dialógico. Es decir, desde donde se define el sujeto, desde el inconsciente, lugar de otra lógica, sujetando al otro que no es el otro singular en [...] la estructura imaginaria, sino el otro de la producción múltiple de la cultura (Matoso, 1992: 34).

En este modo de ver se intenta dejar a un lado los prejuicios, juicios valorativos posibles. Aunque “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 2000: 14). Por ejemplo, cuando miramos un cuadro famoso, ya no lo miramos; al saber que es famoso se cubre con un velo de significaciones en torno a su fama, a su autor, etcétera. Este velo impide penetrar en la

sensación que puede causar la obra en sí misma. La fama impedirá mirar más allá de lo discursivo en el que se enviste.

Surgen formas de mirar estereotipadas, y cabe preguntarse cuál es la apertura de nuestro campo visual, entendido esto no como delimitación del objeto a estudiar, sino del modo de percibir lo que no es obvio, lo no evidente, a veces es justamente en las sutilezas donde encontramos la profundidad de lo mirado. Lo significativo puede estar en lo fugaz, en el fluir continuo, en la saturación visual en la cual habitamos, posiblemente el modo de ver en la concepción cercana a lo artístico, por mencionar la sensibilidad y la creatividad. Poder ver en escenas se nos dificulta por el efecto que produce resistencia, por la saturación y los estereotipos asociados con prejuicios y supuestas formas de selección. Es imposible intentar saber la forma de ser del personaje a juzgar por su aspecto físico, o predecir de una manera pretenciosa lo que será su constitución de sujeto y desarrollo escénico.

Mirar la cotidianidad es un punto clave; en el día de un sujeto ésta permitirá acercar el lente a sus formas de vivir, de percibir el mundo y el sentido mismo del modo en que ve la vida. Cercanía psíquica. Nuestras referencias históricas, poéticas y morales están siempre presentes. Poder ver se convertirá en una virtud al contactarse con esa misteriosa gama de imágenes, sensaciones y emociones.

He dado especial interés en el modo de ver, porque lo primero que aparece en el proceso del IP es la imagen. En la imagen en sí misma está la constitución de su historia. Así, el IP mirará imágenes estáticas o en movimiento, pero todas ellas con un grado de significación; propiciará entrar a ese mundo de la mirada, del movimiento creativo que le da el sentido a su existencia. En su transitar, el IP posiblemente recordará imágenes que, para él, en este primer acercamiento, son significativas, y posteriormente la irá tejiendo en la construcción histórico-social y emocional. Las imágenes repetidas, una y otra vez, darán cuenta de las formas estereoti-



padas en la relación, de maneras en las que toma forma el conflicto. Dentro de la concepción de la imagen surge la similitud de mirar en escenas, sólo que, en este caso, los personajes y los escenarios son reales, por lo que nos encontramos con nudos y estructuras anquilosadas en este tejido; las propuestas creativas permitirán aflojar, por decirlo de alguna manera, para que este tejido fluya y si es posible se visualicen y se propongan otras formas reconstructivas, re-estructurantes, reconfortantes.

Al llegar a una institución a trabajar, encontramos espacios ocupados por objetos colocados en determinada forma, estructuras arquitectónicas que nos dan una sensación, que nos conducen por pasajes hasta llegar con ese, llámese grupo, sujeto, sucesos, o hechos con los cuales trabajaremos. Es recomendable, en caso de ir a trabajar a un espacio cerrado (en el que está una reclusión temporal de los sujetos: escuela, hospital, etcétera), poder captar la imagen de la fachada, que evidentemente dará una sensación. Esto será previo a ingresar si hacemos una pausa y nos quedamos un momento observando, como si fuéramos a tomar una fotografía, veremos esta significación en la construcción espacial ocupada por objetos, que nos hablan o nos gritan la significación del entorno, de abandono, descuido, exceso, prepotencia, etcétera.

Uno es lo que es su casa, así sea un mísero cuartucho, y uno es, al mismo tiempo, su propia casa: la morada interior y la morada externa. Las dos se crean y se recrean, se viven y desviven, se llenan del ruidero de los vivos y se llenan, al tiempo, del silencio de los muertos, los fantasmas que siempre merodean por las habitaciones de las casas que se quedan solas y en estado de total abandono o en los profundos recovecos del alma cuando también se queda sola (Rojas, 2007: 1).

La significación en la construcción espacial ocupada por objetos: cuerpos que se deslizan con un fin, es, ahora, nuestro espacio

escénico, que se expresa en cada instante. Dije cuerpos que transitan, cuerpos en movimiento, cuerpos que se expresan.

La verdad del cuerpo, no tanto porque éste no mienta, sino como lugar de entramado entre el esquema corporal (sustrato biológico) y la imagen inconsciente del cuerpo (pulsión y deseo). Verdad como afirmación, como voluntad, como destino que se afirma en el existir. La gracia del cuerpo proviene de este entramado en el que hace presencia la carne y el espíritu. En la cotidianidad, si digo “voy a ver si puedo ir”, intento apropiarme del futuro, y podré hacerlo si es que lo visualizo. Al visualizarlo saco de la oscuridad aquello otro desconocido y le doy presencia. Lo colocó en el escenario, lo imagino y queda encarnado en una escena. Ya aquí hay leyes, una cierta coherencia, una cierta armonía imprescindible frente al caos de lo real (Matoso, 1992: 101).

El despliegue de su mundo interno a partir de la expresión y de la descentralización del sujeto y del grupo en los lugares escénicos, posiblemente desde otra colocación, permite otra perspectiva, otro modo de ver y de ser vistos. Juego permanente entre el yo actor y el yo observador. Cuerpo, emoción y pensamiento, acordes en un yo actor. Cuerpo, sensación, reflexión, mirada en un yo observador.

Si el IP va a mirar en escenas debe considerar que, “todo en el teatro comienza por la actuación, lo que es expresado a través del actor y en la diversidad de formas del actor” (Hethmon, 1986: 40). Sin embargo, lo que miraremos es una construcción de la realidad; los sujetos no están actuando, más bien son excelentes actores. Puesto que el personaje encarnado socialmente es creado de una manera, digamos, natural.

Cuando una actriz se levanta por la noche en una obra realista y tiene que decir “tengo frío”, sabe que tiene que hacer como si se abrazara a sí misma. Pero si obviamente posee una vena poética acerca

del frío, puede muy fácilmente olvidar que ésta no tiene sentido, a menos que se produzca el frío. Y cuando por fin se vuelve a la cama y ha de hablar de lo confortables que son las mantas, esto tampoco tiene sentido, a menos que ella haya creado previamente la idea de frialdad (Hethmon, 1986: 42).

Es imposible transmitir una sensación si no la sentimos, no basta ponernos la manta y temblar, o decir que se tiene frío de diversos modos. Simplemente, si existe la sensación corporal de frío, se transmite, no es necesario confirmarlo con el lenguaje hablado. El punto aquí a rescatar es que, en los actores, su lenguaje verbal y corporal irá acorde y así su lenguaje expresivo, y justo en este punto es donde podremos encontrar las dificultades, los nudos, aquello donde las formas expresivas no fluyen, se contradicen.

Entonces se plantea que necesariamente el investigador-interventor psicodramático trabajará en torno a su percepción, a partir de diversas técnicas expresivas, corporales, psicodramáticas para que se convierta en un excelente actor, en el sentido de que su pensamiento, sentimiento y emoción se conjunten en una expresión no disociada entre el cuerpo y la mente. Asimismo, podrá tener una mayor recepción a la diversidad de formas que encontrará en el campo de investigación e intervención. Imposible intentar trabajar desde una metodología de acción que privilegia la expresión y no tener un trabajo previo al respecto. “En el momento de la expresión, no quiero que haya ningún esfuerzo por tu parte para que las palabras vayan donde tu deseas. Cree en tus propios pensamientos, no es lo que vas a hacer con las palabras” (Hethmon, 1986: 191). En relación con la palabra y con el movimiento, es difícil darse cuenta de hasta qué punto la idea de: “estoy haciéndolo, estoy trabajando, puede apoderarse de la mente. Es difícil darse cuenta de cuán fuerte y brutal puede ser la adhesión a un patrón verbal o convencional. Es difícil para el actor percibir lo ferozmente que el cliché se aferra a él” (Hethmon, 1986: 92).

En concordancia con algunos preceptos psicodramáticos, los métodos usados por Strasberg en el entrenamiento para actores brindan grandes aportes para el IP. “Las palabras no son un parlamento, son acción. La palabra no comienza con un parlamento sino con un objeto al que busca definir. Se origina en el esfuerzo por comunicarse con otra persona”. Otra frase rescatable: “ya estamos aquí y vamos a ver lo que pasa. Consiste en un permiso para hacer cualquier cosa. El actor escoge cualquier parlamento o monólogo y se dice a sí mismo: voy a sentarme aquí y trabajar con estas palabras” (Hethmon, 1986: 277). No prepara la forma en que va a decirlas.

El IP parte de que siempre van a existir diferentes escenografías y escenas en el campo de investigación. No se puede evitar lo que ya existe, “eso, lo que aparece”, es lo que debemos aprender a ver. Las formas como aparecen los sujetos, las constituyen los personajes, y son las diversas formas de los aspectos del sujeto.

El arte, a través de su historia y de sus variaciones, presenta diferentes códigos de significaciones en los que las producciones individuales pueden encontrar su sentido. Cuanto mejor el terapeuta domina el código más fácilmente descubre los valores (luces, oscuridades, contrastes, pasajes, etcétera) con los cuales trabaja el sujeto y puede ayudarlo mejor a enriquecer su lenguaje y su capacidad de simbolización. Una cultura artística es tan necesaria como el saber técnico y la capacidad de comprensión psicológica (Paín, 1994: 27).

El IP buscará el proceso de construcción simbólica de lo que ve, de lo representado, de la forma que adquiere significación. Así, a partir de la observación de las formas se acercará a la significación de lo discursivo, intentará un modo de ver artístico. En el psicodrama se trabaja el sujeto de la expresión creativa, como una experiencia plena.



Para la mayoría de la gente, la historia de curarse a sí mismo empieza cuando alguien está enfermo y agota todos los recursos que tiene a su alcance. Se busca el arte cuando la soledad y el conflicto interior que experimenta todavía están ahí. Se busca el arte cuando se siente que es necesario algo más, cuando uno se siente rabioso, triste, desgraciado, incompleto y deprimido. Hacer arte es una manera de estar con el dolor y de vivir con él, no en la imposibilidad de enfrentarse con él, sino en un proceso comprometido en el que usted le da forma y está en relación con el dolor (Paín, 1994: 72 y 81).

Así, por medio del arte lo “saca de la oscuridad y lo lleva a las formas”. El investigador-interventor psicodramático debe trabajar en relación con su artista para poder ver las formas, porque es a partir de éstas como el proceso creativo encarna. Por tanto, la propuesta es que el IP vea y accione como artista sensible, cauteloso y creativo en su campo de acción, pues es la búsqueda de formas a partir de las imágenes, es la posibilidad de encarnar el mundo psíquico, la forma como el mundo psicosocial es vivido. Propiciar la confianza y la libertad en el despliegue expresivo, no juzgar y estar convencido de que el proceso de creación grupal llevará a cambios o transformaciones inminentes, favorecedoras en el actuar-ser que enriquecerán las estrategias del estar, vivirse para sí mismo y para otros.

Ya se había mencionado el privilegio que se da en torno a lo verbal y que se usa demasiado, evitando o limitando otras formas expresivas; en esta propuesta se tiene un espacio verbal y es significativo, en cuanto que lleva a la expresión espontánea a darle palabras a un sentir, acompañar la acción con ello, y no en un análisis intelectual o interpretativo que resulte entorpecedor para la expresividad de los participantes. “Aunque hoy somos muy libres, en la vida todavía existe una gran inexpressividad. Cuando tenemos que decir algo a alguien, todo lo más que podemos hacer, es decir: ¿qué tal te va, hombre? En realidad, no somos totalmente capaces de expresar lo que queremos decir” (Hethmon, 1986: 191).

El IP desarrolla la capacidad de percepción, la mirada se agudiza y sus sentidos son una especie de termómetro en las cualidades más simples, como la mirada, la voz y la sonrisa, lo que facilitará los procesos de disposición y escucha. Esa escucha es esencial para sentirse acogido, comprendido y entendido. La mirada, la voz y la sonrisa, cualidades más simples y evidentes que todos tenemos, manifiestan cualidades humanas. El IP no sólo desarrollará la sensibilidad y la creatividad, sino que hará un despliegue de la misma para poder, con base en la confianza en sí mismo, favorecer un estado de espontaneidad; será un facilitador de la libertad individual y colectiva y propiciará los espacios necesarios para la autoexpresión. Será comprometido, con responsabilidad, tomando en consideración su implicación y la subjetividad del proceso.

Es, evidentemente, un observador, no en el sentido de una mirada exterior investigadora (mirada de padre, de juez, de profesor), sino en el sentido de captador empático, intérprete positivo, receptor abierto y sensible, sin filtro deformante ni prejuicios desfavorables. Es una grabadora humana natural que toma, porque ello está en la naturaleza humana, sin necesidad de ejercer la voluntad de aprehender (prender y aprender) (Barret, 1989: 10).

Para concluir cabría mencionar que “el saber-ver influye en el saber y en el saber-hacer”. “Urge que la sociedad asuma el teatro como lenguaje, como forma de expresión, como Arte. Pasará mucho tiempo hasta que los diferentes lenguajes artísticos entre la expresión y el arte se sedimenten como gestos cotidianos, como formas naturales de vivir” (Barret, 1995: 23).

Espero que esta propuesta rinda frutos e intente modificar algo en los modos de mirar, por lo menos detenerse a cuestionar las miradas absolutas. El concepto del investigador-interventor psicodramático, como una aportación desde lo psicodramático, pero no exclusiva de este campo sino de cualquier campo en las ciencias

sociales y humanidades. Detenerse en la diversidad de miradas, es imprescindible, y su despliegue por medio del arte. Propiciar el acercamiento a lo humano conlleva el enriquecimiento en el campo de la salud mediante la búsqueda y descripción del ser a partir de una mirada sensible, que gracias a las aportaciones del arte y del psicodrama, permiten trabajar con metodologías que generan vínculos y transformaciones esenciales entre los seres, si es que aún nos podemos nombrar humanos.





La soledad es mi compañera, mi mejor amiga y mi fuente de creación. Sin ella es imposible crear algo realmente original. Gracias a la soledad he aprendido a vivir. En grupo, los hombres pueden hacer cosas interesantes en tecnología, pero en pintura, literatura, filosofía [...] y, en general, en arte, sin soledad no se puede concebir una gran obra.

Juan Rulfo

Si definir es rodear un campo de ideas con vallas de palabras,
definir la creatividad es como intentar retener un mar de ideas
en un continente de palabras.

De la Torre

Escribir, quizá, no tiene más justificación que tratar de contestar
a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta,
no deja de agujijearnos.

Octavio Paz

La clandestinidad de lo creativo

Los procesos creativos y sus vínculos con el aislamiento, sobrecogimiento, encierro y clandestinidad, necesarios en ciertas condiciones históricas de pavor frente a otras condiciones extremas, como el encierro forzoso. Por estas razones la paradoja del preso y su búsqueda, el encierro voluntario y las diversas propuestas psicodramáticas que favorecen su bienestar en la clandestinidad de lo creativo (Paz, 2002a).

Inicio el presente capítulo con tres citas, en lo personal significativas, que marcan su desarrollo, con la necesidad de hacer explícito que el proceso de investigación es un proceso creativo, de la búsqueda de explicaciones y respuestas a una experiencia de intervención en espacios peculiares.

En las citas destacan a la vista tres palabras fundamentales para el tema que nos atañe: creatividad, soledad y búsqueda. El motor de los procesos creativos es la búsqueda insaciable, y dicha búsqueda se realiza en soledad, que es una compañera porque sólo ella permite la intimidad; sólo ella permite entrar a los recovecos interiores del alma; porque sólo con ella se está consigo mismo. En el proceso creativo está implícito un espacio de recogimiento, de resguardo, de aislamiento. El sujeto, al abrir el campo a la percepción y a la sensibilidad, aparece como desnudo, rompe con lo cotidiano y, a la vez, está vulnerable. Es una forma de encierro voluntario, como si trajéramos algo entre manos, escudriñamos nuestro mundo interno y le comenzamos a dar forma en el exterior. ¿Cómo

entonces no esconderse de la amenaza del mundo exterior? El sujeto creativo realiza su búsqueda interna creando su propio refugio hacia el encuentro con su intimidad. En el libro *El cuerpo de la obra*, Didier Anzieu plantea cinco ideas en el trabajo creador; en la primera, denominada “el sobrecogimiento creador”, cita lo siguiente:

El creador suspende el actuar por el imaginar, se retira de las solicitudes del mundo, de la sociedad, de la naturaleza para encerrarse en una habitación, una torre, una enramada, de una manera homóloga a la desvestidura de la realidad de quien desea dormirse y busca una postura relajada, en un soporte estable, bajo los cobertores, al abrigo del ruido y de la luz. A menudo, incluso cuando un ser humano es encerrado contra su voluntad en una prisión, en una isla, en un sitio perdido, se pone a imaginar, a pintar, componer, a escribir (Anzieu, 1993: 112).

El sujeto que está inmerso en este proceso requiere de una intimidad, digámoslo, un tanto resguardada; requiere de un escondite donde se sienta con la libertad de explayarse, porque la creatividad es la expresión encarnada de lo íntimo. El ambiente de libertad y resguardo es fundamental, ¿de qué manera crear en un contexto de vigilancia extrema?

Como el niño cuando juega y le dice a la madre: “¡no puedo jugar si me miras!”. Sin embargo, lamentablemente en ciertas circunstancias, es imposible jugar sin que la madre lo deje a uno de mirar. Entonces me escondo, disfruto mi escondite porque aquí nadie me mira, sólo yo sé aparentemente lo que pasa, o al menos eso creo. Así también el sujeto creativo decide mantener el secreto bien oculto, decide esconderse y es justo en este borde donde ocurre el escondite voluntario, entre el peligro y lo prohibido, donde se vincula con lo clandestino, la necesidad de encubrir la intimidad, de ocultarse por no tener derecho a ella. Sin embargo, me referiré a una situación con características peculiares, una situación de encierro real,

una prisión. La pérdida del derecho a la autonomía, a lo propio: la mutilación del ser en la nulificación de su existencia al convertirlo sólo en un preso, en un número más. La pérdida de identidad en la burda separación a partir de una reja como símbolo de ruptura de la relación cotidiana del hacer-ser del individuo.

Parecería paradójico, pues dentro del encierro involuntario surge la necesidad del encierro voluntario como un acto de búsqueda de intimidad, como vivencia de la libertad, como si fuese la posesión de la llave que abre la infinidad de puertas al mundo de la creatividad.

Creatividad y clandestinidad, dos palabras con vínculos estrechos y que conforman el título de este escrito. Sin pretender hacer referencia a un concepto de creatividad, sino a un proceso de apertura de percepción y de sensibilidad, con el afán de enmarcar el campo. E. Paul Torrance nos dice lo siguiente:

El proceso en la creatividad, es el proceso de ser sensible a los problemas, a las deficiencias, a las lagunas de conocimiento, a los elementos pasados por alto, a las faltas de armonía, etcétera; de reunir una información válida; de definir las dificultades e identificar el elemento no válido; de buscar soluciones; de hacer suposiciones o formular hipótesis sobre las deficiencias, de examinar y comprobar dichas hipótesis y modificarlas si es preciso, perfeccionándolas y, finalmente, comunicar los resultados (1988: 43-73).

En este escrito se presenta sólo una veta del trabajo de investigación, que se realizó en el Centro Femenil de Reinserción Social de Tepepan, en la Ciudad de México. El énfasis en lo creativo como instrumento de concepción teórica en el campo de la intervención con sus diversas estrategias empleadas y formas de construcción durante el proceso grupal psicodramático.

Lo creativo invita a una mirada de ruptura con lo cotidiano, a la búsqueda de mecanismos novedosos de funcionamientos, a una perenne insatisfacción con lo establecido. Lo creativo rompe este-

reotipos, por tanto, continuamente es considerado peligroso y se le prohíbe. Sin embargo, lo paradójico (la necesidad del encierro dentro del encierro) aparece en un lugar de encierro real, es decir, una prisión o cárcel, o a lo que Erving Goffman clasifica como el tercer tipo de institución total: “Organizado para proteger a la comunidad contra quienes constituyen intencionalmente un peligro para ella, no se propone como finalidad inmediata el bienestar de los reclusos: pertenecen a este tipo las cárceles, los presidios, los campos de trabajo y de concentración” (1970: 17).

Aunque es bien conocida la historia del sistema penitenciario, produce asombro, dolor y pavor. Historias de despojo, humillación y mutilación sistemática del yo. Un contexto de vacío donde el día transcurre ente la infinidad de reglas que cumplir y en la rutina de cierre y apertura de puertas. Sin embargo, en estos espacios de desolación, el hombre ha sido capaz de producir grandes obras creativas (recodemos a Dostoievski), ha construido su propio refugio, ha trascendido la reja y se ha contactado con aquello que el sistema intenta mutilar: su autonomía, donde aparentemente no había posibilidad alguna de intimidad.

Es como si en situaciones de dificultad extrema, el hombre echa a andar su capacidad imaginativa como una reacción en cadena, una vez que empieza, imposible detenerla, se recupera a sí mismo a partir de la capacidad lúdica, de simbolización, de ser pensante capaz de recrearse. Como menciona Anzieu: “el sobrecogimiento creador es un momento psicótico no patológico (y) la superación creadora es la alternativa de la vida a los componentes letales de la crisis”.

Con el fundamento de la gran posibilidad creadora del ser humano y su estudio en situaciones de crisis, Jacob Levy Moreno, el creador del psicodrama, da fundamento a su metodología, utilizada en el presente trabajo de investigación. En palabras de Moreno:

Podemos conocer la espontaneidad a través de sus manifestaciones. Se revela al hombre a través de la percepción íntima de sentir viva la disponibilidad a movilizar las propias energías intelectuales, afectivas y físicas para entrar en una relación adecuada (es decir que tenga en justa consideración las exigencias intrapsíquicas y las demandas ambientales) con la realidad “inventando” respuestas adecuadas a la situación [...] La espontaneidad opera en el presente, en el aquí y el ahora, estimula al individuo hacia una respuesta adecuada, a una situación nueva o a una respuesta nueva a una situación ya conocida. El acto carente de espontaneidad no puede ser un acto creativo (1965: 96).

¿De qué manera llevar a cabo un dispositivo de investigación-intervención psicodramático cuyo eje principal es una propuesta creativa en un contexto de encierro real? La base del dispositivo empleado fue la creatividad en su esencia clandestina. Intentaré, a manera de narración, aclarar los puntos que considero significativos en torno al tema central, una experiencia creativa en el encierro o, aunque suene irónico, ¿cómo jugar al escondite con un grupo de mujeres presas?

Fue mediante un convenio interinstitucional entre la Dirección General de Reclusorios y la Universidad Autónoma Metropolitana, por medio de un proyecto que tiene como fin “elevar la calidad de vida de las internas”, que se solicita a la Universidad realice propuestas de intervención, en este caso en el campo de la salud mental. La propuesta fue un taller denominado “Abriendo las puertas a la creación en el encierro”, cuyos objetivos fueron los siguientes:

- Abrir un espacio grupal de reflexión, sensibilización y creación de las participantes en torno a su vivencia actual, tendiente a permitir la expresión de sus emociones y la transformación de las mismas en una producción creativa, escénica, psicodramá-



tica. La propuesta busca develar a las participantes la oportunidad de una mirada nueva de sí mismas, en el lugar de la colocación frente a su situación actual.

- Brindar elementos mediante un taller del “afuera”, que les permita contactarse con su riqueza interna.
- Manifestación por medio del proceso psicodramático, acerca de la conflictiva de su mundo interior, para intentar una revalorización de su persona.

En el encierro de la prisión, evidentemente, me encontré con diversas cerraduras y dificultades, las cuales creo conveniente ir dilucidando a lo largo del escrito, porque las diferentes estrategias psicodramáticas aplicadas nos permitieron seguir con el trabajo.

El grupo se constituyó “corriéndose la voz”, con la aceptación a cualquier mujer privada de su libertad que quisiera participar sin distinción de dormitorio. Cabe señalar que en la institución penitenciaria, los dormitorios se dividen por grado de peligrosidad y/o delito cometido. La causa del encierro involuntario era irrelevante, esto constituyó una llave fundamental para el trabajo, que abrió el abanico a los diversos roles como mujer, no sólo en el rol de presa. Debo mencionar que este es un principio para poder trabajar, no estigmatizar, y qué mejor que no sabiendo el delito. Lo único que hacíamos era compartir sensaciones, pensamientos, sentimientos, porque ya de por sí se compartía algo fundamental, el espacio carcelario; faltaría crear un espacio en el que se jugaría y se guardarían secretos grupales. Es decir, la creación y el proceso de un espacio de intimidad, lo cual implica que lo que se comente y trabaje en el grupo se queda en este espacio clandestino, porque en eso consistía el juego y, como el lenguaje es la regla misma, quien violara esa regla quedaría fuera del mismo.

Se conforma un grupo de alrededor de trece mujeres de diversos dormitorios (suceso extraño, porque generalmente comentan

“no es bueno mezclarlas”), se trabaja con ellas una vez por semana en sesiones de hora y media aproximadamente. Se realizan sesiones en tres periodos de tres a cuatro meses cada uno y de uno a dos meses de intervalo entre cada uno. Se conforma así un grupo permanente de trabajo que oscila entre cinco y trece participantes. Una vez conformado el grupo (aproximadamente durante las tres primeras sesiones) se impedía el acceso posterior a otras participantes, a menos que fueran invitadas por el grupo, y poniéndolo en consideración.

No fue tarea fácil mantener el trabajo por más de un año. Normalmente los talleres instrumentados no duran más de tres meses. La mirada como psicodramatista fue fundamental en este proceso; siempre daba alguna luz. Considero relevante comentar algunos aspectos que observé a lo largo de mi permanencia en esta institución carcelaria.

Respecto de las reglas y normas rígidas, todo lo que viene de fuera se vive como clandestino. Existe aquí el afuera y el adentro. Todo el tiempo ellas viven vigiladas y juzgadas. Pasar por una serie de puertas y sujetarse a la revisión obligatoria, así como llegar al salón con el grupo, se convertía en un escondite. Una vez escondidas, ya era posible compartir con el grupo lo prohibido, las intimidades, creando en ese espacio un ambiente de confianza y complicidades.

Casi nadie más del penal sabía de la existencia de este “escondite”. El grupo podía guardar el secreto. Llegué a escucharlas decir cosas como: “Casi nadie lo sabe, si se sabe, se corre el riesgo de que sea destruido. Porque aquí todo lo que nos hace bien, le dan en la madre o no ves que estamos como insectos dentro de un frasco transparente”. Sabíamos de antemano que nos irían despojando lenta y paulatinamente; esta era la función de la institución carcelaria. Esa fue la principal dificultad, sortearla sabiendo que, aunque en ocasiones no pudiéramos llegar a trabajar con el grupo, siempre habría un algo significativo que observar, mirar y accionar.

El factor incertidumbre fue fundamental. No perder el interés, si por alguna razón no se podía llegar a trabajar con el grupo. La sensación en cada sesión era siempre de comienzo, como si todo el camino recorrido pudiese ser borrado en un instante. La incertidumbre permanente, el aquí y el ahora es lo importante. El tránsito por el encierro y su significación, con trampas y trabas. Así, llegar era toda una odisea. Labor titánica que requirió apoyos externos, entrega, paciencia y pensar que siempre se lograba un “algo” aunque no fuera lo planeado.

Hacerle saber al grupo que en ocasiones se nos impedía la entrada y no era porque no hubiésemos asistido, que comprendieran que no era por desidia o irresponsabilidad. Cabe subrayar que la mujer en prisión sufre abandono por parte de sus seres queridos y que, a veces, no se llegaba a la hora precisa por trabas de la misma institución. Lo importante era que teníamos un compromiso. Comparar los sentimientos, los sucesos de su día, las miradas de complicidad al encontrarse en los pasillos y guardar con discreción y silencio lo sucedido en el grupo, fue algo realmente sorprendente. Conforme abrían las puertas, podía aparecer cualquier situación incierta.

Evidentemente, el tiempo en una prisión corre de manera diferente. Se pierde la noción del mismo, sin saber a veces qué día o qué hora es. En ocasiones no asistían por no saber la hora ni el día, porque habían sido castigadas o por los tiempos restringidos, por ejemplo, diciembre en la institución. En Navidad “están deprimidas o muy agresivas”, pueden comentar en la dirección. Será imposible trabajar así. Recuerdo el día de las madres. Ese día lo primero que encontré fue un letrado que decía: “Hoy diez de mayo no hay visitas”. Suprimir todo apoyo, cuando es más necesario parece ser la función institucional, por ello la importancia de saber trabajar a contracorriente e identificar las herramientas con las que contamos, preguntarse de manera permanente el para qué y el dónde se está trabajando, es decir, no olvidar la significación del espacio carcelario.

Algunas estrategias psicodramáticas puestas en práctica:

- Evitar etiquetar a la hora de trabajar con mujeres, esto es, no indagar su delito o grado de peligrosidad. Identificación de género: durante el proceso ellas trabajaron sobre este tema.
- Dentro del espacio carcelario, buscar un espacio que les agrade (ellas dijeron, por ejemplo, el teléfono, el pasillo, la cama), algo que les recuerde el afuera, o les haga tener algún contacto con el exterior. Es decir, en ese encierro buscar el hueco, alguna salida, algún hilo conductor hacia la comunicación con el afuera.
- La aplicación de técnicas corporales, de contacto tónico y de movilidad ya que sus cuerpos se muestran torpes, cansados, pesados, como si trajeran una losa encima.
- La posibilidad de crear personajes que les gustaría que las visitaran; encarnación de la ausencia y posibilidad de recrear lo deseado.
- Lo lúdico y la sonrisa. El humor como transformación en algunas de las escenas verdaderamente trágicas (acabaron riendo después de una escena de *El Apando*).
- El espacio carcelario como paréntesis en la vida, que no se puede borrar, pero posibilita el rescate del antes, durante y después de la prisión. No soy sólo presa, soy madre, mujer trabajadora, mujer amorosa. El rescate del ser a partir del recuerdo.
- Se abre la posibilidad de trasladarse a cualquier sitio a partir del recuerdo, de vitalizarse, buscar guarida en una actividad creativa.
- Rescatar el proceso creador y buscar un refugio para el mismo. Así como compartir escenas similares. El grupo psicodramático permite plasmar las emociones más encerradas y encarnar imágenes inconscientes.
- La constitución de un espacio de autoexpresión compartido, favorece los procesos del fortalecimiento yoico, sensación de un espacio de libertad.

Después del trabajo realizado en el grupo, durante año y medio aproximadamente, algunas de ellas salieron libres, con las que se trabajó principalmente, antes, durante y después de la prisión. Otras, replantearon la relación con algunos seres queridos, y la mayoría de ellas buscó actividades creativas. Infinidad de escenas evocadas que mostraban el dolor por el abandono, en un cuerpo cansado y mutilado, a pesar de ello, existía una lucha constante por no diluir su identidad en un esfuerzo por “mantenerse en forma” física y psíquicamente. Para poder expresar: “no soy sólo una presa y algún día no muy lejano saldré de aquí, pero éste finalmente es un paréntesis imborrable en mi vida”. Así, la gran disposición del grupo y la metodología psicodramática hicieron su trabajo a pesar del contexto. Era como si el trabajo grupal psicodramático permitiera el contacto con el afuera; era –diría yo– aquel pasillo tan anhelado por ellas, que las hacía recordar lo que eran y lo que desearían ser al salir; era rescatar eso que aún seguían siendo a pesar de los barrotes interpuestos entre ellas y el anhelado mundo exterior.

El dispositivo empleado fue básicamente psicodramático. Aunque en este espacio no se explica este método de acción, pero referirse a la psique en acción es fundamental. Psique en acción: ésta pretende escenificar procesos de la realidad psíquica del sujeto y del grupo en la conformación de un espacio de confianza para que lo lúdico y lo trágico cobren vida, significación y pasaje escénico. El psicodrama está, evidentemente, ligado con el arte y con algunas propuestas y experiencias de la terapia artística. Ambos resuenan. “De modo que el terapeuta artístico que trabaja en un establecimiento penitenciario tiene que crear un medio ambiente en el que el aspecto curativo de la terapia artística se vuelva más o menos invisible. De algún modo tiene que trabajar, mediante la mente del preso, que en todos los casos continúa estando libre” (Dalley, 1987: 220).

Recuerdo, al inicio del proceso grupal, que algunas subrayaban, y con gusto comentaban: “estaré presa, pero en mi mente, mis pen-



samientos y, sobre todo en mis sueños, no lo estoy”. La propuesta psicodramática, por haber surgido justamente en condiciones de crisis, no cuestiona la capacidad del sujeto como creador en potencia, aunque las circunstancias en las que se encuentren sean las más adversas, incluso, justo en ellas, el ser abrirá las alas a la creatividad para despegar, aunque sólo por instantes, de esa realidad abrumadora en la que se encuentra y, al regresar, ya no será el mismo porque recordará que una vez voló y lo intentará de nuevo. El psicodrama, así como el arteterapia, han demostrado ser métodos de intervención eficaces en el campo de la inserción social y de la salud mental, ya que consideran que todos somos creativos, aunque tengamos que escondernos para no ser vistos o, más bien, en este lugar oculto, secreto, podremos mirarnos a nosotros mismos y expresar nuestras virtudes y monstruosidades. Sólo en el espacio clandestino, nuestros ángeles y demonios transitarán, expresarán sus pesares, sus glorias y sus miserias y, lo mejor, podrán ser traídos al mundo real por medio de una obra creativa, compartirán con el exterior haciendo un eco colectivo de penumbra o de luz, de fragilidad o de fuerza, de violencia, de abandono, de muerte y de vida. Compartir aquello que nos caracteriza. Ser humanos y, por tanto, portadores de la semilla de la creatividad, a pesar de vivir en circunstancias donde hemos sido humillados, ofendidos y estigmatizados. “El papel ingrato de los creadores consiste en ofrecer al mundo una cosa que a nadie se le ocurriría pedir, pero de la cual, una vez recibida, nadie podría prescindir” (Amoroso, 1993: 37).





En el estado esquizofrénico el mundo se halla en ruinas
y el yo está aparentemente muerto.

R.D. Laing

No toda locura es funesta,
pues de lo contrario no habría dicho Horacio:
¿soy juguete de una benévola demencia?

Erasmus de Rotterdam

La condición del enfermo: psicodrama y esquizofrenia

El presente capítulo replantea algunos fundamentos teóricos en la intervención psicodramática con pacientes con esquizofrenia “por su condición misma”, condición de ruptura y trasgresión. Dicha intervención propicia una propuesta de consolidación en técnicas y funciones específicas durante el proceso terapéutico, con base en la teoría del desarrollo infantil según Jacob Levy Moreno, y el esclarecimiento de objetivos precisos en esta intervención (Paz, 2010).

De entrada, el título del presente capítulo coloca una infinidad de preguntas al tener enfrente a la esquizofrenia como condición, la condición del enfermo. Utilizo la palabra condición porque es ésta la que determinará la forma de intervención psicodramática.

Es esta condición—con la que la persona con esquizofrenia juega desde un lugar de refugio—la que conduce a una forma específica en el trabajo terapéutico. Y es él (el paciente con esquizofrenia), quien rompe, por su condición misma, la estructura del tratamiento, en este caso psicodramático. Es una demanda a ser atendido desde “otro lugar”: el lugar de la ruptura—de los principios básicos psicodramáticos, como son la espontaneidad y el concepto del rol—y la trasgresión. Hay que construir a partir de la ruptura: el escenario psicodramático tendrá como principio la simulación, lo opuesto a lo espontáneo. El trabajo en principio se centrará en la consolidación de la simulación, para poder crear un escenario que brinde elementos de confianza y contención.

Por tanto, se condicionará al director psicodramático para llevar a cabo todo el proceso desde el lugar del papel protagonista; el único papel auténtico es el del ser persona con esquizofrenia. ¿Cómo trabajar con la ausencia de los principios básicos psicodramáticos, como son la espontaneidad y la función del rol? No es posible para la persona con esquizofrenia ser espontáneo, porque esto sería ponerse a merced de los demás. En el libro *Psicodrama de la locura*, José Fonseca (2002) plantea lo siguiente: “En otras palabras, mientras más perjudicada esté la personalidad a través de la enfermedad, mayor será la dificultad para jugar e invertir roles, en el psicodrama y en la vida”.

Este principio de ruptura plantea el escenario psicodramático, no desde el “como si” o “hacer de cuenta que”, sino desde la brecha inexistente entre la realidad y la fantasía; ahí donde se confunden, en esa línea invisible, el escenario psicodramático se constituye. En esta condición aparece otro elemento determinante: el cuerpo.

Hay individuos que no van por la vida absortos en sus cuerpos, sino que más bien encuentran que están, como lo han estado siempre, un tanto separados o divorciados de sus cuerpos. De tales personas, podríamos decir que nunca han llegado a estar muy encarnadas y pueden hablar de sí mismas como si careciesen de cuerpo o no existiesen en un cuerpo (Laing, 1964: 62).

El cuerpo en el psicodrama resulta una evidencia, una suerte de expresión que dibuja y desdibuja la diversidad de significaciones psíquicas. El cuerpo no es sólo un instrumento de expresión, es la encarnación del yo, esto nos remite al qué hacer o el quehacer de la intervención psicodramática con pacientes esquizofrénicos, con un yo no-encarnado.

Cuando el yo abandona parcialmente el cuerpo y sus actos y se retira a la actividad mental, se experimenta a sí mismo como una entidad

que quizá está localizada en alguna parte de su cuerpo. He indicado que este retirarse es, en parte, un esfuerzo para perseverar a su ser, puesto que cualquier clase de relación con otros es experimentada como una amenaza a la identidad del yo. El yo se siente seguro sólo al ocultarse y [estar] aislado (Laing, 1964: 72).

¿Cómo dramatizar cuando el yo abandona parcialmente al cuerpo y a sus actos, y se retira a la actividad mental? Como experiencia en un grupo de pacientes con esquizofrenia, desde el inicio es importante tratar de tener un contacto con el cuerpo, lo que en el psicodrama se llama “calentamiento”, una forma de contactar a los pacientes con su cuerpo, sacarlo de su escondite psíquico. En esta posición, “el individuo experimenta su yo como si estuviera más o menos divorciado o separado de su cuerpo, pues lo siente más como un objeto entre objetos del mundo, que como la médula de su propio ser individual” (Laing, 1964: 64). Éste consiste en ejercicios corporales sencillos que propicien una activación psicomotriz y que pongan al paciente en contacto con las diversas partes de su cuerpo. Posteriormente se establecen juegos corporales que propicien una relación, como lanzar una pelota y relacionar la acción con las manifestaciones, por ejemplo, de algún pensamiento o sentimiento.

El calentamiento desde una postura psicodramática favorecerá el contacto con el cuerpo y con el poder de contactarse con los otros y, por momentos, entrar en conexión con la realidad. Para continuar es pertinente considerar algunos fundamentos psicodramáticos, que facilitarán la propuesta de trabajo terapéutico con pacientes con esquizofrenia. Para Moreno, los roles no surgen del yo, sino que es el yo el que surge de los roles.

La palabra y concepto de rol, fueron extraídos por Moreno del teatro tradicional europeo. “Rol” proviene de “rollo”, término con el que se designaban los pergaminos enrollados alrededor de un cilindro, generalmente de madera, para su conservación. Según sus

usos, el rollo es algo ya definido y fijo, íntimamente vinculado a la letra, a lo escrito, a la ley. Como tal, posee elementos colectivos e individuales que lo caracterizan y lo diferencian. En psicodrama, al proceso de aprendizaje de un rol se le llama “jugar el rol”, al de desempeñarlo, ciñéndose a sus características, “tomar el rol” y al enriquecerlo o modificarlo “crear el rol” (Rojas, 1984: 59).

Para Moreno, el nacimiento es el acto de mayor espontaneidad y creatividad del ser humano, ya que lo considera como un acto de liberación. Hacer psicodrama, a mi parecer, es en sí mismo un acto de liberación, pues permite interpretar y experimentar papeles diversos así como percepciones impensables. Posterior a este acto de liberación, que es el nacimiento, surgen los primeros roles a los que Moreno denomina “psicosomáticos” por representar las necesidades fisiológicas. El primero de éstos es el del ingeridor de alimentos y aparece en lo que se denomina el “primer universo”, donde no existe aún diferenciación entre la fantasía y la realidad, entre objetos y personas. Este universo pertenece a lo que se conoce como la “matriz de identidad total indiferenciada”.

Los otros roles a los que Moreno se refiere son los psicosociales y psicodramáticos, que pertenecen al segundo universo y marcan la separación entre la realidad y la fantasía. Éstos son: el padre, el amigo, la madre, etcétera. Vemos el rol en interacción, lo palpamos; asumimos el yo a partir del rol. Toda interacción se hace mediante un rol, y de su buen desempeño depende el éxito de una relación. El rol es la forma en una interacción. Moreno deja claro que su teoría focaliza la relación a partir de la encarnación de los diversos roles que vamos representando a lo largo de la vida. Desde el punto de vista psicodramático —dice Didier Anzieu—, la noción del rol sirve a Moreno para construir una teoría de la personalidad y una teoría de las relaciones con el prójimo (Bustos, 1975: 22). En palabras de Dalmiro Bustos: “La asunción del rol, encierra; el desempeño del rol, libera”.

La relación es el eje de focalización en el trabajo psicodramático, la relación toma forma en el rol que tiene siempre un contrarol o rol complementario. Es decir, que para generar un desarrollo en el rol se requiere la presencia del “otro”. El rol y el contrarol son consistentes, coactivos y codependientes (Fonseca, 2002: 80). La adecuada percepción del rol complementario es fundamental para el tránsito con la realidad exterior.

Durante el proceso infantil se experimenta y se diferencia la realidad de la fantasía, así se va adquiriendo el dominio de ambos. Es indispensable habitar el mundo de la realidad y el mundo imaginario con diferenciación respectiva. Sin embargo, nos encontramos con un problema de entrada, pues la persona con psicosis tiene dificultades en la diferenciación de ambos mundos. Entonces, ¿cómo llevar a cabo la intervención psicodramática con estos pacientes?

La presencia máxima de “elementos psicóticos” en la personalidad (vigencia de brote o regresión severa), correspondería a la incapacidad para jugar e invertir roles. La ausencia total de “elementos psicóticos” (modelo ideal) daría el desempeño e inversión de roles perfectos. Entre los extremos estarían las variaciones. Entre éstas, la “señal de no invertir los roles”, que significa algún proceso sano alterado. La alteración es la capacidad de invertir roles, esto sería el primer indicio de “enfermedad” (Fonseca, 2002: 81).

Para Moreno, la enfermedad se percibe cuando se manifiesta una espontaneidad inadecuada a partir de manifestaciones impulsivas que se relacionan con la imposibilidad de representar los roles. Pero el mal no se limita en la inadecuación de la realidad, sino que también se altera la “fuerza o catalizador” que promueve el desarrollo y la genialidad del mundo y del hombre: la creatividad. Su energía creadora se gasta en las “conservas cotidianas”, pero también en lo que llaman “las imágenes oníricas de su padre, su madre, su mujer y sus hijos”, transformadas en fantasías y alucinaciones que llevan en el interior del individuo una existencia propia (Sintes, 1995: 108).

No se debe olvidar que la persona con esquizofrenia se siente amenazada, que el paciente esquizofrénico teme ser invadido y presenta dificultad en poder experimentar otros roles, está en soledad al no diferenciar la fantasía de la realidad. Debemos recordar que, durante el desarrollo infantil, se da la diferenciación entre la realidad y la fantasía y en ese momento se experimenta el poder transitar en ellas. En este caso no es así, por tanto, la presencia del yo como auxiliar para poder transitar entre la fantasía y la realidad es indispensable; es decir, no basta con el grupo y el director psicodramático, es indispensable un equipo formado para ser el yo auxiliar, por lo menos un yo auxiliar para dos o tres pacientes.

De tal forma que el yo auxiliar será una persona entrenada profesionalmente como psicodramatista, y que tiene como función representar un rol en el psicodrama de otros. Es el yo activo del otro, es una encarnación de la representación psíquica del protagonista. Es importante destacar que el yo auxiliar está en función tanto del protagonista como, en este caso, del director, quien es el que contiene la dramatización, sobre todo con pacientes con esquizofrenia. Su papel es estar al pendiente, servir, ser los ojos, oídos, pero sobre todo tener la suficiente capacidad télica para comprender el rol asignado.

Brevemente: la capacidad télica es el desarrollo de la conexión con los vínculos inconscientes del protagonista, que tienen que ver sustancialmente con la conexión inmediata y no verbal, inconsciente y recíproca. Por ello es fundamental contar, para el trabajo, con varios yo, auxiliarles, proponerlos y poder configurar el co-inconsciente colectivo.

Entonces, ¿qué técnicas psicodramáticas será pertinente utilizar para favorecer la intervención menos amenazante? Pareciera ser que, en relación con el desarrollo infantil planteado por Moreno, la inversión de rol con pacientes con esquizofrenia resulta no adecuada, porque en el proceso de desarrollo no llegaron a esa fase.

Con el fin de clarificar el lugar de la función de inversión de rol, enlistaré las fases del proceso como Fonseca lo plantea, según la concepción moreniana: indiferenciación; simbiosis; reconocimiento del yo; reconocimiento del tú; relaciones de corredor; reinversión; circulación e inversión de roles. En este escrito no se pretende ahondar en este punto, pero sí considerar esta incapacidad propia del desarrollo para poder utilizar las técnicas adecuadas en el tratamiento psicodramático.

La técnica del doble favorece y da contención durante el proceso; la técnica del espejo también será propicia cuando el avance terapéutico lo permita. Éstas coinciden con la fase del reconocimiento del yo y del tú. Describiré brevemente la función de estas técnicas psicodramáticas, tomando como referencia la explicación de algunos psicodramatistas reconocidos.

El doble. En esta técnica el yo-auxiliar se ubica al lado del protagonista, tratando de adoptar al máximo la actitud postural y afectiva de este último. Su misión es la de expresar todos los pensamientos, sentimientos y sensaciones que, por una u otra razón, el protagonista no percibe o elude explicitar. La eficiencia del doble dependerá de su habilidad para percibir y comprender, en pleno diálogo, la zona y tipo de conflicto del protagonista, así como sus mecanismos defensivos, con el fin de ir complementando adecuadamente el diálogo y esclareciendo los sentimientos e interés en juego (Rojas, 1984: 226).

Un buen doblaje, evidentemente, indica un contacto cercano con el paciente desde diversos ángulos, por ello la insistencia en yo auxiliares entrenados para ello: “[...] la técnica del doble es la terapia más importante para las personas solitarias [...] un niño solitario, así como un paciente esquizofrénico, puede no ser capaz de realizar una inversión de roles, sin embargo, aceptará un doble” (Fonseca, 2002: 82).

El espejo. En su modalidad clásica, la efectúa el yo auxiliar de dos maneras: De improviso, sin avisar al paciente, una vez concluida la escena, un yo auxiliar reproduce, a solicitud del director, lo dramatizado por el protagonista, una vez que éste sale del escenario y observa desde afuera (desde el contexto grupal) su manera de actuar, de expresarse y la implementación textual. Otra posibilidad es ubicar el yo auxiliar frente al protagonista en plena dramatización, como una imagen especular de él, diciendo y haciendo lo que él hace (Rojas, 1984: 228).

Estas técnicas favorecerán la verbalización de los aspectos de su propia vida pasada, presente o futura; la posibilidad de dramatizar con variantes grupales, ya que en el grupo de pacientes con psicosis, es el director el que decidirá quién será el protagonista y no el grupo, como es lo indicado en grupos de pacientes que no presentan cuadros psicóticos. La construcción de la escena con la ayuda de los yo auxiliares será breve, y el compartir (*sharing*) la última fase del proceso dramático, será con doblaje en algunas ocasiones e incluyendo a todo el grupo. Cabe destacar que el tiempo en el trabajo grupal se acorta, y las formas de intervención son dinámicas tanto por su estado como por la mediación que el hospital supervisa.

Las preguntas que el director hará para compartir serán claras y aparentemente sencillas, aunque con un grado de dificultad para el grupo, porque se trata de poder identificar y expresar la emoción: “¿cómo te sentiste?”; “¿te recordó algo lo que se acaba de representar?”; “¿qué te gustaría compartir con nosotros?”. Tener claridad en el porqué y el cómo de la intervención es indispensable, por tanto, mencionaré algunos de los objetivos fundamentales psicodramáticos con pacientes esquizofrénicos:

- Ofrecer a los pacientes la oportunidad de experimentar relaciones que le faciliten la expresión corporal y verbal de su mundo interno.

- Propiciar e incrementar la comunicación al interior del grupo, colocándolos en una matriz de grupo.
- Recuperar imágenes mentales precisas que favorezcan para sacarlos del caos, y que logren identificar un significado emotivo.
- Favorecer la escucha de sí mismos disminuyendo el temor a la expresión de las emociones.
- Disminuir gradualmente el peligro de ser invadido, y con ello la tortuosa simulación.
- Percibir un control de sus emociones a partir de la dramatización de su mundo interno.
- Construir un ambiente no amenazante para la expresión y la posibilidad de compartir su mundo interno.
- Contactar durante el proceso terapéutico algunos elementos de la realidad.

Entonces, frente a la imposibilidad de encarnar a otro, el yo auxiliar realizará las diversas percepciones del rol de los “otros” y de su papel, de su rol de persona con esquizofrenia. El paciente se podrá mirar o escuchar en este otro, que, aunque en apariencia lo vive ajeno, algunas de sus palabras harán eco y podrá observar “eso” al utilizar el espejo. Finalmente se podrá relacionar de una manera encarnada, aunque parezca contradictorio al hacerlo con personajes que él ha traído a escena, despersonalizados, con objetos inanimados que se convierten en seres vivos o con todos aquellos otros fantasmas productos de sus fantasías y que al ponerlos en escena permiten tener un cierto control sobre ellos.

Lo que siempre tenía presente era que [...] estaba desempeñando el papel de algún otro, pero a veces desempeñaba el papel de sí mismo (su propio yo). Es decir, no era simple y espontáneamente él mismo, sino que hacía el papel de ser sí mismo. Era su ideal, no traicionar nunca a los demás. En consecuencia, practicaba la más tortuosa simulación respecto de los otros, en los papeles que des-

empeñaba. Para consigo mismo, sin embargo, su ideal era ser lo más completamente franco y honestos posible (Laing, 1964: 67).

En la intervención psicodramática con estos pacientes es fundamental no irrumpir esta distancia protectora con el mundo; así será el yo auxiliar, el que se colocará en el lugar del paciente, para que el peligro constante disminuya un poco. Una estrategia es colocar el yo auxiliar en ese posible pasaje y realizar la función del doble o espejo, intentando hacer ver que la realidad no siempre está volatizada.

Repetidas veces tuvimos ocasión de observar, en una serie de pacientes esquizofrénicos, un hecho muy peculiar. Estos enfermos declaran, con frecuencia, que tienen, a veces, la sensación de que los están filmando. Y, hechas las exploraciones del caso, se llega al notable resultado de que esta sensación no responde a un mecanismo alucinatorio: los pacientes, en efecto, no creen haber oído las vueltas de la manivela de la máquina de filmar, ni el ruido característico del disparo de la cámara fotográfica, cuando su sensación es la de ser fotografiados. Ni creen tampoco, en el aspecto óptico, haber visto al camarógrafo o al fotógrafo (Frankl, 2005: 296). Preguntaba a una enfermera, cómo podía creer que había sido filmada, cuando no había oído ni visto nada que le pudiera llevar a esa conclusión; dio esta respuesta, muy característica: “Estoy segura de ello, aunque no sé cómo” (Frankl, 2005: 297).

El doblaje permitirá disminuir estas sensaciones (de ser filmados o fotografiados), ser finalmente observados, vigilados y controlados. En el momento en que el doble, con la autorización del paciente, pone en palabras el sentir frente a estas sensaciones, el escenario psicodramático deja de vivirse amenazante y la simulación se interrumpe.

Asimismo, al ser otro el que lo representa; el “como si” psicodramático puede vivirse por el paciente como una especie de acción

creativa por parte del director, que consiste fundamentalmente en jugar a simular. Por principio, el juego no entra en este ámbito, por tanto, el “como si” es posible y la experiencia psíquica toma forma. También se comienza a tener una experiencia grupal por momentos del yo encarnado, favorecedor por la construcción grupal que se constituye a partir de la conexión con su cuerpo y con el cuerpo de los demás integrantes, que propicia una relación no de objetos, sino de sujeto. El espacio psicodramático, es decir, la experiencia grupal a partir del modelo psicodramático, crea un espacio de protección psíquica por el doblaje a partir de yo auxiliares entrenados. La amenaza disminuye considerablemente al ser “otro” el que ocupa su lugar, aunque es él mismo.

Viktor Frankl, en su texto *Psicoanálisis y existencialismo*, resalta: “El esquizofrénico se vive a sí mismo limitado de tal modo en todo su ser-hombre, que no acierta a sentirse existente” (Frankl, 2005: 50). El psicodrama brinda, por medio del grupo, poder vislumbrarse como existente. En mi experiencia con pacientes esquizofrénicos en un hospital psiquiátrico, he comprobado que después de un arduo trabajo terapéutico, la simulación se diluye paulatinamente y, conforme avanza el proceso terapéutico, los integrantes del grupo se sienten menos amenazados al tomar cierto control de su mundo interno y del contacto con la realidad con ayuda del director y los yo auxiliares, para hacer explícito su deseo y que éste se realice en el espacio psicodramático. La simulación se va haciendo cada vez más difusa, en la medida en que el grupo desarrolla la capacidad de poner en palabras el deseo de poder transformar algunas de sus vivencias, en un mundo de confusión, entre la fantasía y la realidad. En un mundo en el que es posible protegerse de la realidad amenazante que los circunda gracias al contacto con otros en reciprocidad de circunstancias.

Pero, ¿quién no ha experimentado la realidad amenazante? El método psicodramático proporciona a los pacientes con esquizo-

frenia un espacio de expresión y contención que disminuye la angustia a partir de técnicas lúdicas; porque poder jugar, incluso jugar a simular, mofándose de ello, constituye instantes de libertad, instantes de compartir un estado complicado para internarse en él, y es a partir de la acción y del encuentro que esto es viable, porque, recordando a Winnicott, “jugar es hacer”. El juego es uno de los estados de mayor libertad del ser humano. En palabras de Viktor Frankl: “No obstante, el esquizofrénico sigue conservando, a pesar de todas sus limitaciones, aquel resto de libertad frente al destino y frente a la misma enfermedad que es inseparable del hombre en cuanto tal y que sigue acompañándole, aun como enfermo, en todas las situaciones y en todos los momentos de su vida, hasta que exhala el último suspiro”.







Me moría por descubrir que venía de otro planeta...
Sabía que miles de niños extraterrestres andaban
entre nosotros por todos lados, y que un día me encontraría
con muchos de ellos.

Kurt Cobain

Teen Spirit Island: modelo de atención en internamiento para jóvenes en Hannover

El presente artículo de investigación ofrece una mirada a las estrategias y modos de intervención con jóvenes que tienen alguna dependencia con drogas legales o ilegales en la ciudad de Hannover, Alemania, en un centro de atención llamado Teen Spirit Island. Creado como proyecto piloto, es el único que ofrece características particulares de atención, que se explicarán a lo largo del trabajo. Asimismo, se enfatizará la mirada psicodramática que dicho centro ofrece, brindando alternativas creativas para la reinserción social de dichos pacientes (Paz, 2009).

Teen Spirit Island es un centro de atención en la ciudad de Hannover, Alemania, donde tuve la oportunidad de asistir para realizar un intercambio profesional a partir de la observación y de algunas entrevistas y charlas con el personal que labora en dicha institución. Por ello voy a sistematizar la experiencia, haciendo énfasis en el trabajo terapéutico que el psicodrama brinda a los grupos de jóvenes que esta institución alberga, y acerca de cómo fueron remitidos a dicho centro de salud.

Este centro se creó en el año 2000 y sigue funcionando, aunque ya no se crearon más centros con sus características, por ello es único en Alemania. Actualmente, este centro, nombrado por los mismos jóvenes en tributo a una canción del grupo Nirvana, atiende a jóvenes adictos entre doce y dieciocho años. De manera sorprendente y significativa, los jóvenes se apropiaron del sitio, brindando un sentido de pertenencia que se expresa de manera

permanente en todo el lugar. No sólo es evidente en la distribución del espacio, sino también en la expresión creativa de los chicos que ahí habitan. Existe un respeto a la individualidad de los jóvenes que tienen su propia habitación y espacios compartidos, sin esa saturación que se observa con frecuencia en los centros de atención. Cada ventana de la habitación de los chicos está pintada a su alrededor de una manera distinta, pues cada uno lo ha hecho, expresando así su personalidad. En la parte superior, en el tejado, hay una gran esfera dorada, que hace alusión a una especie de protagonismo de realeza, que indica que son únicos e importantes.

De igual manera, cuentan con espacios de creación colectiva y de juego para llevar a cabo las actividades de terapia individual y grupal (psicodrama y arte terapia principalmente). En Teen Spirit Island sorprende visualizar las diversas expresiones de los jóvenes que habitan y dan vida a este lugar. Por ejemplo, desde el recuadro de la ventana que ha pintado el mismo joven, se representa un marco de contención para poder mirar desde afuera con cierta confianza. El desarrollo de la confianza es básico en estos jóvenes y es uno de los objetivos primordiales del centro.

El centro alberga a doce adolescentes, por un tiempo aproximado de entre seis y doce meses. ¿Cómo es que estos muchachos llegan a este centro? Por un problema de drogadicción ilegal (heroína, cocaína, marihuana, crack, etcétera), o drogas legales como el alcohol, la internet, es decir, el ser adicto. La necesidad del aislamiento y la fuga de la realidad es una constante. La adicción es el intento de llenar un vacío que, en el caso de estos jóvenes, es una aniquilación paulatina en ellos mismos, y que ha comenzado desde edades tempranas.

Dormir en la calle, habitar en una ciudad en la que no son mirados, los convierte en sombras que deambulan con un sufrimiento que los embarga: incomprensión, soledad y abandono, son características que comparten. En un mar de resentimientos y consu-

midos por ese vacío infinito que intentan llenar al ingerir lo que no recibieron de pequeños: la ilusión de sentirse amados y respetados. Víctimas de su proceso, se convierten en victimarios. Las historias de los jóvenes que habitan en este centro, son historias de violencia en sus múltiples formas, que van desde el abandono hasta el maltrato psíquico y físico. Violación y violencia van de la mano en sus vidas.

En aquel entonces deambulaba por el mundo como una sombra incierta que no sabía para qué estaba aquí ni a dónde dirigirse. Por supuesto, tal estado de ánimo tenía que conducirme de nuevo al alcohol. Encontrar la ocasión adecuada fue lo de menos.

El día en que salí a la calle, el deseo de beber se acentuó brutalmente. Era como si las paredes, los autos, los árboles se me vinieran encima. Y qué agresividad en el ruido, en la expresión de la gente, en sus prisas. ¿En qué planeta había caído? Todo lo que me rodeaba era una invitación a la fuga, al olvido (Solares, 1992: 139 y 155).

La drogadicción es un síntoma que se debe trabajar. Con ella se manifiestan trastornos depresivos, obsesivos, postraumáticos de adaptación, fobia social y algunos casos de esquizofrenia. El centro se creó, como narra la doctora Esteban, porque a los jóvenes con problemas de drogadicción no se les aceptaba en ningún sitio para hacer terapia; casi todos tenían historias de abuso sexual o maltratos de diversa índole. En el momento en el que acudían para pedir atención y se sabía que tenían problemas de drogadicción, se les excluía. Entonces se pensó en atenderlos y, paralelamente, tratar su conflicto primario. Este fue el motivo de la creación del centro, como proyecto piloto.

En otros centros, como bien lo explican sus trabajadores, mantienen al paciente tranquilo mediante sedantes, sin incidir terapéuticamente en su recuperación. Teen Spirit Island considera la reclusión como un proceso necesario de aislamiento para su pos-

terior recuperación e inserción social. Después de ocho años de atención, los resultados muestran la evidencia y el esfuerzo que este centro ha llevado a cabo. Esfuerzo conjunto del joven, de la familia y del personal de salud. Reconocer la problemática, tener un acompañamiento permanente para poder aprender a “nadar” en la vida e intentar habitar esta especie de aislamiento de la violencia, en un lugar de contención para que puedan aprender otras formas de estar, de ser, de relacionarse consigo mismos, con sus compañeros, con la autoridad y, sobre todo, con su problemática específica.

Sin embargo, el ingreso a Teen Spirit Island no es sencillo. Primero está lo que se denomina “ambulance” (ambulatorio); aquí los jóvenes que en ocasiones son acompañados por algún familiar, se presentan voluntariamente en consulta externa, misma que se imparte en el centro de la ciudad, en el Consejo de Atención de la Drogadicción para menores. Dicha consulta se lleva a cabo una vez por semana por los psiquiatras que laboran en Teen Spirit Island. Se atiende a los jóvenes que tengan la intención de ingresar y recibir una terapia estacionaria.

Nótese que el tratamiento empieza a partir de la consulta externa con los mismos psiquiatras que lo continuarán en el centro, esto es fundamental para el internamiento. No se canaliza después de una serie de psiquiatras que han visto el caso, sino que es un médico el que tiene el seguimiento total del caso desde el inicio. Esta es una estrategia fundamental tanto para el diagnóstico como para el tratamiento. De igual manera, establecer un vínculo favorece durante el proceso terapéutico. El joven que llega al “ambulance” es una especie de naufrago ahogándose en sus propios conflictos. Requiere de un gran esfuerzo en todos sentidos, desde trasladarse de otra ciudad y esperar que haya un lugar vacante, para lograr una constancia terapéutica una vez por semana y poder ingresar al centro, o como ellos lo han llamado: la isla. El tratamiento comienza con el deseo y el esfuerzo de recuperación, arduo trabajo terapéutico que

inicia con la expresión de sus conflictos, dependencias y ansiedades. En el “ambulance” la doctora Esteban comenta: “Parecería que están en un desarrollo embrionario, ya que no quieren contacto con nadie, no quieren al parecer nada. Es como si no tuvieran contacto con el mundo real”. El joven que acude al “ambulance” llega solo o con su madre, en una especie de relación anestesiada. Por ejemplo, dicen: “yo quiero”, pero no se atreven a decir o identificar qué quieren. Es como estar dentro del útero, es un deseo ambivalente. Temen salir y entonces están dentro, pero sin asumirlo. La fase del parto comienza al ingresar en el centro de atención.

El centro está dividido para su inserción en dos fases. La A, que corresponde al ingreso propiamente, es una fase estacionaria de terapia intensiva. La B es la base del tratamiento en terapia social. En la fase A los jóvenes permanecen todo el tiempo en el centro con un programa terapéutico intensivo desde las siete de la mañana, que incluye terapia ocupacional, arte terapia, terapia individual y terapia de grupo. En esta fase, los jóvenes no tienen posibilidad de salir y dura entre seis meses y un año.

En esta fase de identidad completa, surgen sobre todo los roles psicossomáticos. Los chicos, que acaban de nacer, o más bien renacer en este lugar, tienen su atención focalizada en las necesidades básicas de comer y dormir. Estos son los temas que se trabajan en la terapia grupal, la cual se lleva a cabo tres veces por semana. ¡Qué hambre tengo!; ¿qué vamos a comer hoy?; Ya me oriné de nuevo en la cama. Los jóvenes están descontrolados durante esta fase de renacimiento y adaptación al medio, por lo que se debe poner orden en todas sus actividades y necesidades básicas; asimismo, se intenta darles seguridad en su nuevo entorno. La doctora Esteban, que retoma la frase de Goethe: “Lo más importante que se le debe dar a los niños son raíces y alas”; agrega: “las raíces y las alas están construidas de confianza. Las raíces de confianza en sí mismos y las alas de confianza en los demás”. “Lo que intento es entender

esta planta como si Moreno (creador del psicodrama) la hubiera construido”. Confianza y límites son los ejes del trabajo terapéutico. La necesidad de límites para el establecimiento de la confianza es fundamental, ya que durante su proceso de desarrollo han carecido de éstos. En un principio están aislados, no para recluirllos ni estigmatizarlos aún más de lo que ya se encuentran, viven en el centro para ser protegidos del mundo exterior en una especie de útero social, donde son aceptados, acogidos, con cuidados y vigilancia permanente.

Los trabajadores hacen el papel de yo auxiliares, como bien se dice en psicodrama. Auxiliar al otro, intentar comprender sus necesidades y favorecer su crecimiento, no con una mirada vigilante, que los juzgue por el rol de adictos y les mutile las posibilidades de desarrollo de otros roles. Cabe recordar que el yo se conforma a partir de los roles desarrollados y no al contrario. Es por tanto una vigilancia que significa una mirada hacia su recuperación. La apuesta de este centro es la concepción del joven capaz de su recuperación, esto es fundamental y determina los dispositivos que se ponen en práctica. El equipo de trabajadores es básico: trabajador social, enfermeras, terapeutas y psiquiatras. Se trata de un equipo sólido, con comunicación constante dentro del programa de trabajo que brinda actividades para facilitar su estancia e inicio de su recuperación. Actualmente, en esta fase hay cinco jóvenes.

En esta misma fase también se intenta rescatar la confianza haciendo énfasis en los roles psicósomáticos. La base es la metodología psicodramática y otros aportes, como la concepción de las ocho edades del hombre, que Erickson desarrolla; la primera edad del hombre es la Confianza básica frente a la Desconfianza. “La primera demostración de confianza social en el niño pequeño es la facilidad de su alimentación, la profundidad de su sueño y la relación de sus intestinos” (Erickson, 1985: 222).

Para la reestructuración en la confianza básica, el centro tiene como estrategias el orden en la alimentación y los cuidados básicos. El establecimiento de un orden para vivir la cotidianidad como seguridad. Se debe recordar que la vida cotidiana del paciente era un desorden, así que comenzar por lo básico es una forma de darles seguridad. La comida no les faltará y su habitación permanecerá ahí, no les pasará nada mientras duermen. Sin embargo, todo ello requiere de un esfuerzo, porque no son pequeños, así que ellos también preparan una vez por semana la comida para todos. Mantendrán su cuarto aseado y la limpieza de áreas comunes. El espacio exterior se convierte en una extensión de ellos mismos, que tienen que cuidar y mantener, esto les llevará a mantenerse de la misma forma consigo mismos.

Además, el estado general de confianza implica no sólo que uno ha aprendido a confiar en la mismidad y la continuidad de los proveedores externos, sino también que uno puede confiar en uno mismo y en la capacidad de sus propios órganos para enfrentar las urgencias, y que uno es capaz de considerarse suficientemente digno de confianza como para que los proveedores no necesiten estar en guardia para evitar un mordisco (Erikson, 1985: 223).

Como se mencionó en párrafos anteriores, el tratamiento terapéutico se basa en la teoría psicodramática. Jacob Levy Moreno aclara que el yo se conforma a partir del desarrollo de los roles durante su infancia y de esta representación se enriquecen o dificultan estos procesos de crecimiento. En *Teen Spirit Island* se retoma la espontaneidad y creatividad que todo ser humano posee, una confianza ya en sí misma, en el ser como potencialidad intrínseca en el desarrollo de los roles.

Como se mencionó, Moreno retomó la palabra y el concepto de rol del teatro tradicional europeo. “Rol” proviene de “rollo”, término para nombrar los pergaminos enrollados alrededor de un cilindro, generalmente de madera, para su conservación. “Según

sus usos, el rollo es algo ya definido y fijo, íntimamente vinculado con la letra, con lo escrito, con la ley. Como tal, posee elementos colectivos e individuales que lo caracterizan y lo diferencian. En psicodrama, al proceso de aprendizaje de un rol se le llama ‘jugar el rol’, al de desempeñarlo, ciñéndose a sus características, ‘tomar el rol’ y al enriquecerlo y modificarlo ‘crear el rol’” (Rojas, 1984: 59).

Para Moreno existen tres tipos de roles: psicósomáticos, sociales y psicodramáticos. Los primeros están ligados a las funciones básicas para sobrevivir, como comer, defecar, dormir, etcétera. Es en la acción, en el acto mismo, donde se establece el puente entre el mundo exterior y el ser. Estos roles serán la base para el desarrollo del yo, posteriormente. La importancia aquí no nada más reside en la acción de comer, sino en la forma como ésta se lleva a cabo. Entonces, se pone especial interés en el otro, en el yo auxiliar, que es un facilitador para llevar a cabo la acción misma, es una especie de extensión de sí mismo. La madre es en este caso el yo auxiliar del bebé. El niño requiere estar auxiliado permanentemente para satisfacción de sus necesidades y este yo auxiliar es su extensión, es el que sabe, siente y “alcanza”, en todos sus términos aquello que necesita para vivir adecuadamente. La función del yo auxiliar en el centro, la llevan a cabo principalmente los trabajadores sociales y empleados que pasan el mayor tiempo con los chicos.

El yo auxiliar es fundamental. Para que un rol se desarrolle requiere del contrarol, con quien se establece una relación. En este desarrollo de los roles psicósomáticos se dan las bases para el establecimiento de las relaciones futuras. Es la coexistencia, la convivencia, el intercambio permanente; como lo dice Moreno: la madre es una extensión de su acción. Cabe aclarar que se refiere a la madre que hace el papel de yo auxiliar, no de aquella que pueda impedir o dificultar sus necesidades. Si la acción misma se ve impedida, entonces diríamos que la madre no está ejerciendo su función de yo auxiliar del bebé. Los roles sociales corresponden a las funcio-

nes sociales en las que se desenvuelve el ser y se relacionan con su medio ambiente. Evidentemente, estos roles a desarrollar están determinados de acuerdo con cada cultura, con sus valoraciones y prioridades o dificultades en el desarrollo de los mismos.

Los roles psicodramáticos son aquellos que surgen de la actividad creadora del ser, son la expresión misma del ser en un amplio sentido psicológico. Podría decirse que hay culturas que posibilitan un mejor desarrollo de estos roles al permitir la concretización de la capacidad de elección y de creación con la dosis de creatividad correspondiente. “El sentimiento de logro personal surge de la concretización de la capacidad creativa a través de los roles sociales, es decir, cuando al estereotipo social se le dan tales características que llevan al sujeto a identificarse con él y a sentirlo como una creación personal” (Rojas, 1984: 61).

El desarrollo del rol tiene una fuerte influencia en las relaciones futuras del individuo con el mundo. Para analizarlo, Moreno estableció cinco etapas fundamentales. En la primera, la otra persona es una parte del niño, lo completa y le da una identidad espontánea. En la segunda, el niño concentra su atención en la otra persona y extraña parte de él. En la tercera se separa de la otra parte, de la continuidad de la experiencia y deja fuera todas las demás partes, incluyéndose a sí mismo. Durante la cuarta, el niño se ubica activamente en la otra parte y representa su rol. Finalmente, en la quinta etapa el niño representa el rol de la otra parte respecto a otra persona, quien a su vez hace su rol. En esta etapa la inversión de la identidad es completa.

La estructura de la atención terapéutica en este centro se basa en el desarrollo de los roles y en algunas estrategias para su desarrollo. Considero pertinente explicar las técnicas y funciones que dentro de la terapia psicodramática se utilizan. Éstas son: el doble, el espejo y el cambio o inversión de rol. Se pondrán algunos ejemplos para clarificar cómo y cuándo se detectan los cambios en





sus roles. En la fase B ya empiezan a desarrollar formas sociales, es decir, se desarrollan otros tipos de roles. Cómo pasa de “el que come” (los roles psicossomáticos de la fase A), a “el que disfruta la comida”. El trabajo terapéutico a partir de la metodología psicodramática permite focalizar el desarrollo del yo fácilmente a partir de los roles que evidencian.

En Teen Spirit Island se desarrollan otro tipo de roles, no sólo de ingeridor, aquél que sólo pide sino también el que es capaz de cocinar para el grupo y para él. Ahora, no sólo es el que pide la comida, sino el que prepara y comparte la comida. Esto parece muy simple, pero requiere de un arduo trabajo terapéutico, el desarrollo del yo a partir del cambio del rol psicossomático, a los roles sociales y psicodramáticos. Con actividades que invitan al “afuera”, las cuales se discuten en el grupo que finalmente propone, se propicia la expansión de su entorno a partir del desarrollo del rol. Primero hay actividades grupales y, según el avance terapéutico, pueden comenzar a salir solos, a realizar labores cotidianas como ir al supermercado. Esto los confronta porque ya no irán a robar o comprar alcohol, como en algunos casos sucedía (el rol ahora es otro), sino que irán a hacer las compras para alimentarse, con toda la significación que eso tiene. La experimentación de realizar otros roles y el contacto con el exterior favorece el proceso terapéutico. Estas decisiones, de cuándo se puede dejar salir al chico, se analizan y se toman por todo el personal que labora en el centro. Así como la contención necesaria que requiere en esta manera diferente de relacionarse con el mundo en circunstancias cotidianas.

El desarrollo del niño no es lineal, tiene sus regresiones y momentos de crisis; esto ocurre también durante su estancia, si pasan a la fase B y sucede algún momento de crisis grave que indique su regreso a la fase A, se realiza sin ninguna estigmatización. Esto es visto de manera natural en su desarrollo, con la conciencia de que no podrá estar, posteriormente, de regreso en la fase B. Para favore-

cer el desarrollo de los roles sociales y psicodramáticos, se les coloca inmediatamente en ser capaces de ejercer otro papel, desprender el estigma y probase a sí mismos en un mundo real. Se trabaja el “puedo ser como todos los otros chicos”, como comprar una revista, o algún disco con su propio dinero, se miran y son mirados como otros adolescentes de su edad, e inician parte de su integración social.

La propuesta psicodramática requiere de preparación y de ensayos durante el proceso terapéutico, llevar a la acción el deseo y la capacidad de lograrlo. Este acto es de una gran significación psíquica. El método psicodramático se caracteriza por un entrenamiento en el mundo, en el como si y luego en el mundo real.

A partir de los actos, el adolescente en este desarrollo de conciencia social, podrá tomar la responsabilidad de sus actos, ésta es la meta fundamental del centro. Para ser capaces de crear roles, hay que jugar y desempeñarlos durante el desarrollo infantil. Primero habría que mirarse en estos roles como un proceso fundamental en la creación. En la técnica del doblaje se permitirá jugar el rol; en la del espejo tomar el rol y la inversión, la condensación de las tres funciones: doble, espejo e inversión.

Para facilitar el desarrollo de los roles se utilizan estas técnicas psicodramáticas, dependiendo de la fase donde se encuentren.

El doble, en esta técnica, es el yo auxiliar que se ubica al lado del protagonista, tratando de adoptar al máximo la actitud postural y afectiva de este último. Su misión es la de expresar todos los pensamientos, sentimientos y sensaciones que por una u otra razón el protagonista no percibe o elude explicar [...] La eficiencia del doble dependerá de su habilidad para percibir y comprender en pleno diálogo la zona y tipo de conflicto del protagonista, así como sus mecanismos defensivos, con el fin de ir complementando adecuadamente el diálogo, la zona y esclareciendo los sentimientos e intereses en juego (Rojas, 1984: 226).

Un buen doble evidentemente indica un contacto cercano con el paciente, desde diversos ángulos. Para realizar técnica de doblaje se puede entrenar a los trabajadores y, por supuesto, el psiquiatra contará con estudios en psicodrama o, mejor aún, siendo ya director de psicodrama podrá utilizar esta metodología dando prioridad al doblaje en las sesiones de grupo.

El doble, por lo común, no interviene directamente en el diálogo y lo que él dice no es tomado en cuenta por el interlocutor del protagonista. Es, pues, una especie de conciencia auxiliar. “Parece que lo conocías”, suele ser una frase común. La conciencia auxiliar surge con un doblaje pertinente teniendo como base la confianza. Al doblar y expresar a partir de un yo auxiliar o director de psicodrama, se intenta poner palabras, gestos y emociones a aquello que precisa lo que no puede expresar el protagonista. Éste requiere ayuda, auxilio para poder expresar lo sucedido en el momento. Nótese que se trata de la expresión de las emociones en sus diversas formas y en el momento que surgen.

La técnica utilizada en la fase A es el doblaje, que es fundamental, ya que en el proceso de desarrollo de los jóvenes no había nadie que los atendiese como un verdadero yo auxiliar. Por ello, el doblaje es imprescindible para iniciar el proceso en los cinco pasos del desarrollo de Moreno. En esta fase aparece todo el rechazo que tienen hacia el mundo, porque “en este mundo nadie nos entiende”. En la práctica clínica le dan especial importancia al doblaje, porque como bien lo describen en la imposibilidad de doblar, es muy probable que se escapen; porque el doblaje es, en sí, la posibilidad de sentirse comprendidos y por tanto aceptados y amados.

En la entrevista con la doctora Esteban, ella comenta: “Si en la fase A no conseguimos doblar a los jóvenes, el desarrollo es muy difícil, se escapan, se van porque no se sienten comprendidos. En la fase A es imposible hacer cambio de rol. No existe relación personal, no pueden intercambiar con nadie, no se sienten a gusto. En la

fase B es diferente, pero en la fase A, yo la llamo ‘de la realidad completa’, es fundamental. En esta fase les doblo en la terapia de grupo y luego les ayudo a que ellos sean capaces de doblar a otros”. Haciendo este paralelismo en el desarrollo, el bebé se empieza a dar cuenta de que él es diferente del mundo, que no está en la simbiosis del desarrollo fetal, que, aunque ya lo dobla, yo soy diferente. Segundo paso del desarrollo del rol, separarse de la madre; empieza a crear un yo-tú, “comienza a mirarse”. Entonces, en el proceso terapéutico se trabaja principalmente con el doblaje y el espejo en la fase A.

El espejo, en su modalidad clásica la efectúa el Yo-auxiliar de dos maneras. De improviso, sin avisar a la paciente una vez concluida la escena, un Yo-auxiliar reproduce, a solicitud del director, lo dramatizado por el protagonista, una vez que éste sale del escenario y observa desde afuera (desde el contexto grupal) su manera de actuar, de expresarse y la implementación gestual. Otra posibilidad es ubicar el Yo-auxiliar frente al protagonista en plena dramatización, como una imagen especular de él, diciendo y haciendo lo que él hace (Rojas, 1984: 228).

En las fases del desarrollo del rol, la atención completa la tiene el otro. La percepción y reconocimiento del rol, fase de su separación y atención, reconoce el rol de otro. El joven pone su atención en la mirada de los otros. Mira a sus compañeros y, de esta manera, comienza a mirarse posteriormente. Con el fin de ejemplificar y leer desde el lugar del que realiza el trabajo terapéutico, se rescatan algunos fragmentos de la entrevista realizada a la doctora Esteban dentro de las instalaciones del centro.

Para poder reconocer deben tener primero toda la atención en ellos y eso sucede en la fase A; es el tercer paso, verse en el espejo. Reconocerse a sí mismos, verse desde afuera, yo lo hago al final de la fase A. Técnica del espejo, a un nivel meta, mirase desde arriba,

mira cómo es, mira cómo reacciona, en el momento en que el otro, a lo mejor, toma su papel y ve y dice: “¡Dios mío eso lo hago yo!”. Ya puede verse en el espejo. Cuando ingresan nuevos se hace más evidente, “¿Cómo que yo soy así?”; “¿cómo puede hablar así!”, “¿yo no era así!”, “¿yo no he hablado así nunca!”. Claro que han hablado así, pero se ven por medio de los otros. Se ven en el espejo a partir de los recién ingresados, “¿cómo puede decir eso?”. El proceso grupal ayuda.

Es importante que los trabajadores sepan diferenciar lo que es el espejo, porque muchos tendían a servir de espejo, si el joven se ponía agresivo, los trabajadores (educadores y enfermeras) se ponían igual que ellos. Pero eso no sirve porque no son capaces aún de tener esa mirada y es contraproducente, pues se sienten atacados. También la función del psiquiatra y el psicodramatista es enseñar a los trabajadores el momento pertinente para doblar y, posiblemente, esperar. Por dar un ejemplo, si el joven a las cuatro de la tarde se ha comportado de una manera violenta, posiblemente en la ronda de la noche, al reunirse, ya se le puede comentar; él ya estará un poco más tranquilo. Los trabajadores son los que pasan la mayor parte del tiempo con los jóvenes, entonces hay que ayudarles y orientarlos en las formas psicodramáticas aplicables y el cómo llevarlas a cabo, porque ellos en realidad son quienes continúan la terapia y debe haber comunicación y concordancia. Los jóvenes, deben aprender que los trabajadores, aunque pasan todo el día con ellos, no fungen el rol de terapeuta. Diariamente hay reuniones de trabajo con todo el equipo para informarse, analizar y discutir.

Dos trabajadores suelen trabajar con cada joven. Si uno se altera, el otro mantiene la calma, hasta que se relajen y puedan hablar del asunto para que no pase nada de eso y puedan salir ellos mismos. Claro que tenemos un equipo muy estable y consistente desde el 2000, esto ayuda lógicamente a desarrollar todo como está. En el equipo no tenemos personal que haya tenido problemas de adicción a drogas. En otras instituciones se utiliza, como forma de terapia, a personas que han tenido problemas de adicción para que las im-

partan. En ésta no. El centro considera fundamental que, para desarrollar otros roles, se requieran otras formas de relación, así los jóvenes que están en el centro podrán conocer otros modelos. Considero que ya han tenido suficiente, con tener padres, en algunos casos, con problemas de drogas y alcohol.

La técnica del espejo es básica, porque cuando ya han logrado mirarse en el espejo, entonces serán capaces de reconocerse y decir: ése soy yo. De esta manera se valora si es posible pasarlo a la fase B del tratamiento. En la fase A se ha dado el desarrollo primario, ahora viene la fase B, el tratamiento desde su edad real. En el grupo largo de psicodrama, que es donde imparto la terapia psicodramática, se trabaja lo que es un equipo, aunque ya tienen la esencia.

El énfasis reside en lo social, pues ya son capaces de reconocerse y estar conscientes de sus formas estereotipadas de comportamiento. Sin embargo, la diferencia es que ahora ellos dicen: “ya me he dado cuenta”. Su capacidad de reflexión y de interacción se ha desarrollado y ya están más en contacto consigo mismos. Por tanto, empiezan a tratar un poco más su pasado y a desarrollar planes para el futuro; a diferencia de la fase A, en la que están durmiendo gran parte del día. La fase A resulta sumamente difícil, pero sin ella es imposible llegar a la fase B. Al comenzar a mirarse a sí mismos, se inicia una mirada futura, el inicio de hacerse cargo. Se logra la expresión de sus proyectos y la forma de lograrlos. Existe un cambio radical en sus actitudes, es como si se acabara la rebelión y comenzara la interacción desde el inicio a otra forma de vida y de dejar viejos esquemas de comportamiento. Aquí es posible llevar a cabo la inversión de rol.

Al respecto, Rojas señala que el cambio o inversión del rol se lleva a cabo de la siguiente forma:

El cambio o inversión de rol. Durante un diálogo o interacción entre el protagonista y su interlocutor, el director da la consigna de que cambien sus papeles o roles, para lo que se ubicará cada uno en

el lugar del otro y encarnará su personaje; cada uno asume su actitud física del rol complementario, complementándose con su manera de ser. Esto no siempre es posible, menos lo será cuánto más rígida o estereotipada sea la actitud del protagonista (1984: 229).

Durante el ingreso a Teen Spirit Island se tiene el tiempo, el espacio suficiente y las condiciones idóneas para hacer evolucionar al joven desde el nacimiento hasta su edad real —quince años, por poner un ejemplo—, con el desarrollo de los roles y las técnicas psicodramáticas antes mencionadas.

Como en todas las psicoterapias, se da un volver a vivir, una reconstrucción, y se intenta revivir, con todo lo que significa esta palabra. Un volver a nacer en una planta, que tiene las características de un útero materno, acogido y con yoes auxiliares (trabajadores y enfermeras). Revivir no es poner atención en eliminar el síntoma de la drogadicción, sino en trabajar desde el inicio el desarrollo personal e intentar desarrollar “otra forma de relación”. Se trata de un trabajo de cirugía especializada en la que no se pueden dar grandes pasos al principio, hay que brindar lo que el joven, o más bien el niño, no ha sido capaz de conseguir para propiciar que lo viva en un esfuerzo constante. Focalizar en donde tiene carencias, falta de límites, qué fase del desarrollo no se ha dado lo suficiente, etcétera. Por ello el nombre del trabajo psicodramático de la doctora Elena Esteban titulado “Desde el adolescente problemático hasta un joven integrado socialmente: desarrollo de roles en una planta de psiquiatría”, ejemplifica esta labor terapéutica.

El concepto de grupo es otro factor para poder convivir y desarrollarse como sucede en este centro de atención. Para Moreno, estar en grupos es estar juntos, es aprender a estar juntos o, más bien, a convivir con la aceptación o rechazo cotidiano en la diversidad de formas expresadas por el grupo, pero haciéndolas conscientes para resolverlas en el momento; las diferencias y las agresiones que en este caso son frecuentes, para poder estar y vivir en comunidad.

El inicio a la socialización, la convivencia en grupo, el desarrollo del trabajo de grupo son fundamentales. Así, el grupo es el que decide, el grupo es el que propone, en cada fase, A o B. Cada grupo es independiente y con características propias. Citaré algunos ejemplos: cuando un adolescente rompe alguna regla —por ejemplo, no cumplir con ciertas normas cotidianas para el beneficio del funcionamiento del grupo— se le pone al grupo una consecuencia. No es entonces al individuo, es al grupo al que se le afecta y, por tanto, la consecuencia es para todos, lo que facilita la conciencia social y crea una convivencia de comunidad.

Otro punto es la constante de la vivencia grupal, por llamarla de alguna manera —que no por ello eclipsa la importancia del ser protagonista de su propia historia—: reforzar con una esfera dorada enorme en cada habitación de los chicos, recordándoles que habita un rey; es este concepto moreniano el más importante. Llenos de colores que inyectan fuerza y vitalidad en su ambiente para poder asirse de algo e intentar reconstruirse, porque no se debe olvidar que lo habían perdido todo.

Conocí la soledad absoluta: la de saber que nos hemos perdido a nosotros mismos.

Aun el infierno es preferible al vacío.

¿Por qué no empezara a partir de cero? Nada está perdido cuando reconocemos que todo está perdido y hay que volver a empezar (Solares, 1992: 175, 154 y 180).

También se propicia el desarrollo de la creatividad. Crear el rol como principio moreniano; que ellos mismos sean capaces de ser los creadores de su propia vida, estimular la creatividad, que ha estado anulada en su existencia, a partir de trabajos de arte-terapia y de psicodrama, por supuesto. Poder dejar las drogas y ser creativos, o mejor dicho, una forma de dejar las drogas es despertando

la creatividad, comenzar a darse cuenta de lo que son capaces de crear, poner afuera, construir con una dosis de técnicas y facilitadores que reconstruyan su autoestima y su capacidad expresiva. Primero se permiten expresar, luego valoran lo expresado y al mirar a otros se pueden mirar a sí mismos a partir de lo expresado en una diversidad plástica.

Una estrategia del centro es hacer sonar el gong. Cuando hay algún momento de crisis, uno de los jóvenes toca el gong y se para toda la actividad en la planta, se acude al lugar para ver qué sucedió, quizás alguna escena de agresión. La importancia de sonar el gong es tener antenas para hacer ver a los demás que hay una situación de crisis que, fuera de negarla, se hace explícita en una especie de grito de auxilio con ese sonido. Todos los que habitan la isla van a ver qué sucede, contención necesaria en una forma de enfrentar en conjunto las crisis en el momento que surgen.

Asimismo, el gong sirve en el establecimiento de límites y reglas claras. No se admite ningún tipo de droga legal o ilegal en el centro, ningún tipo de agresividad. Se tiene población criminal, que ha golpeado e incluso matado. Por tanto, están prohibidas las formas de agresividad y amenazas. Si esto llegase a suceder, alguno, que no sea por supuesto el agresor, le dará al gong, sonido que avisa lo que ya no es posible de hacer y para ello se requiere ayuda del grupo.

Evidentemente, no hay forma de ingresar drogas y ningún trabajador es cómplice. El espacio físico facilita la expresión de los conflictos y hay un gong en cada fase. La ruptura de las reglas pone en riesgo a todo el grupo. Darle al gong significa protección y reflexión de lo que está sucediendo. Se hace evidente en el aquí y el ahora, se cuidan las reglas a nivel grupal. Sobre todo en la fase A, los jóvenes no permanecen solos, requieren de un cuidado y atención constante. Para ello se cuenta con suficiente personal, incluso el personal que labora en el centro excede en número a los chicos

que están dentro. Los jóvenes son seres que requieren cuidados personales, no son una masa de adictos a quienes se debe encerrar.

* * *

Teen Spirit Island es un modelo de atención en internamiento que brinda otra mirada a las formas estereotipadas de intervención institucional y que puede ser utilizado en otras problemáticas psicosociales, no sólo en las adicciones. Es un modelo basado en el psicodrama, cuyo principio es la confianza básica y la inserción social a partir, fundamentalmente, del desarrollo del rol. En esta isla cada joven que ingresa es considerado capaz de rehabilitarse y ser protagonista de su propia historia. Si pudo nadar para sobrevivir, indica que tiene un gran potencial y éste será ahora focalizado para poder hacerse cargo de sí mismo. Parece sencillo, pero implica todo un esfuerzo psíquico tener la capacidad de dar respuestas acordes con su edad y ser socialmente aceptadas. Hacerse cargo de su existencia con contención y creatividad, posibilidad real, después de habitar en esta isla, en la que se respira profesionalismo, respeto mutuo y libertad de expresión. Libertad de aceptar lo que es y por qué se está ahí. Sólo así se puede comenzar a expresar y descubrir otras formas de estar y ser en este mundo.

Para ello vine y vivo aquí, porque tengo la clara convicción de que saldré al mundo mejor preparado que cuando ingresé. Aunque ya sabemos que es un mundo difícil, pasaré a la siguiente etapa: poder vivir en una casa con mis compañeros, pero haciéndome cargo de mí mismo, estudiando y trabajando. Mi novia me podrá visitar y seguiré habitando en una casa albergue con jóvenes que han pasado por problemas similares, seguiré con mi terapia y viviendo en grupo (joven beneficiario).



En la cuarta etapa ya pueden dejar Teen Spirit Island, aunque seguramente no la olvidarán. Podrán irse a vivir a una casa que alberga a doce jóvenes con características similares. Continuarán con un plan de actividades grupales y proceso terapéutico. Aprenderán posiblemente un oficio, del cual vivirán. Mantendrán su habitación en un estado aceptable y de vez en cuando la compartirán con su pareja. Por cierto, nada distinto a esta realidad que habitamos día a día, con la diferencia de que –para poder alcanzarla– tuvieron que pasar años y un proceso terapéutico evidentemente cargado de dolor, resentimiento y angustia. Quién dijo que la adaptación social no es un sufrimiento constante. En fin, esto es sólo una muestra de lo que el psicodrama, en su concepción filosófica y terapéutica, puede ofrecer a proyectos que lo permitan; ya que se requiere de una estructura de funcionamiento específico para lograr la reinserción social de estos jóvenes.

Teen Spirit Island es un modelo de atención con una visión de la reclusión enriquecedora y necesaria, la reclusión para protegerlos y prepararlos para salir a un mundo que los ha maltratado y no una reclusión para proteger al mundo de una especie de jóvenes monstruosos. Continuarán en este programa hasta los 21 años, siendo atendidos por el mismo psiquiatra que los atendió en su primera cita. Posiblemente toda su vida requerirán de apoyo terapéutico, porque serán siempre seres vulnerables.

Soy portavoz de mí mismo
 [...] no tengo las respuestas para todo.
 No quiero ser un maldito portavoz de nadie

Kurt Cobain





No es ninguna paradoja afirmar que,
en algunos aspectos decisivos, la realidad comienza
ahora fuera del mundo verbal... las palabras suscitan
un equivalente gráfico específico en la mente.

George Steiner

Aportes psicodramáticos a la entrevista psicológica

En este capítulo se presenta una propuesta psicodramática en el ámbito de la entrevista, donde se logra hacer una inclusión sistematizada en el campo de la psicología. Se resaltan las actuales deficiencias en el uso y el abuso del lenguaje verbal, y se propone “otra forma de contar”, exponiendo como requisito el desarrollo de las capacidades creativas en la relación entrevistado-entrevistador. Asimismo, se brindan aportes psicodramáticos específicos, con un soporte teórico que permite deslizar la mirada hacia una concepción y construcción del sujeto creativo, capaz de narrar su historia de diversas maneras, a partir de la ruptura de estereotipos. La mirada de la entrevista con matices artísticos y con formas de expresión seriamente lúdicas, crean un trabajo que enriquece el quehacer de los profesionales en un esfuerzo por resarcir la complejidad en la práctica profesional (Paz, 2014).

La entrevista es una técnica de recopilación de datos, utilizada en el campo de la psicología. El lenguaje verbal es un medio de acercamiento a la realidad psíquica del sujeto; resalta, resuena, casi como único medio de expresión donde las palabras se repiten una y otra vez. El entrevistador escucha con toda atención y seriedad lo que se requiere, pero en este ambiente de solemnidad persistente, en ocasiones se limita la capacidad de expresión del entrevistado. Esto da razón a la necesidad de replantearse la forma en que se realiza la entrevista psicológica para aportar nuevas técnicas favorecedoras. Esta es la propuesta del presente trabajo: un deslizamiento

hacia una mirada que tienda a lograr la expresión interna del entrevistado con “otra forma de contar”.

Para iniciar, mencionaré algunas definiciones de lo que es la entrevista psicológica. La primera es de Bingham y Moore: “La entrevista es una conversación seria que se propone un fin determinado, distinto del simple placer de la conversación” (Nahoum, 1961: 6). Aquí deberíamos cuestionarnos qué se entiende por “conversación seria”. La segunda definición es de Symonds, quien escribe: “La entrevista es un método para reunir datos durante una consulta privada o una reunión; una persona que se dirige al entrevistador, cuenta su historia, da su versión de los hechos o responde a las preguntas relacionadas con el problema estudiado o con la encuesta emprendida” (Nahoum, 1961: 7). La entrevista psicológica se coloca, como podemos ver, en un marco de “seriedad”, siendo el lenguaje verbal lo prioritario. Detenerse en esta somera reflexión en torno al lenguaje resulta conveniente. En la actualidad, el lenguaje parece escaso, no se encuentran las palabras precisas y las pocas con las que se cuenta se repiten continuamente, por tanto, resulta mayormente complejo intentar comunicar los sentimientos, circunstancias, problemáticas, conflictos y demás sentires por los que transita el entrevistado en su realidad psíquica.

La ausencia de vocabulario se hace presente en la cotidianidad: Este... ¿cómo se dice?... No recuerdo exactamente..., por ejemplo. El entrevistador, en su rol de facilitador, es probable que nombre lo que supone quiere decir el entrevistado. No se trata de un asunto de método, sino de un problema actual de escasez de palabras, y no porque el lenguaje no las tenga, más bien porque no se utilizan o, peor aún, no se conocen.

El lenguaje de Shakespeare o de Milton pertenece a una etapa de la historia en que las palabras tenían un dominio natural de la experiencia. El escritor de hoy tiende a usar cada vez menos palabras y cada vez más simples, tanto porque la cultura de masas ha diluido el

concepto de cultura literaria, o bien, porque la suma de realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente ha disminuido de manera alarmante (Steiner, 2013: 43).

Lo disminuida que resulta la comprensión al intentar darse a entender ante el otro es un pretexto para la escucha de sí mismo. Las experiencias que, a la vez, se reducen a unas cuantas palabras y constriñen la posibilidad de expresión y aprovechamiento de la riqueza narrativa y la incidencia en la comprensión de las mismas. “¿Significa esto que hoy se emplean efectivamente menos palabras? Ésta es una cuestión muy intrincada y, hasta el momento, irresoluta. El verdadero problema no radica en el número de palabras disponibles, sino en el nivel en que utiliza el lenguaje el habla corriente actual” (Steiner, 2013: 43).

La reducción del lenguaje plasma la actual simplicidad en un atrevimiento hasta frívolo y desinteresado en la comunicación humana. Al disminuir las palabras nos empequeñecemos a nosotros mismos.

Debemos suponer que el lenguaje tiene una “vida” propia en un sentido que va más allá del metafórico. Parte de que conceptos como agotamiento y corrupción se aplican al lenguaje mismo, no sólo al uso que los hombres hacen de él. Es una opinión sostenida por De Maestre y por Orwell, y que da fuerza a la definición de Pound, del oficio del poeta: estamos gobernados por las palabras, las leyes están escritas con palabras y la literatura es el único medio de mantener a estas palabras vivas y precisas (Steiner, 2013: 44).

Poco a poco hemos mutilado el lenguaje y, con ello, la capacidad de comunicación humana:

Shakespeare usa las palabras como si éstas fueran nuevas, como si ningún roce previo hubiera enturbiado su esplendor o atenuado su

resonancia [...] ¿Qué cosa, fuera de verdades a medias, simplificaciones groseras o trivialidades puede, en efecto, comunicársele a ese público de masas, semianalfabeto, que la democracia moderna ha reunido en las plazas? La comunicación sólo puede hacerse efectiva dentro de un lenguaje disminuido o corrupto (Steiner, 2013: 44).

Entonces, las técnicas únicamente verbales, utilizadas en este caso por la psicología, son insuficientes frente al problema del lenguaje. La entrevista psicológica se verá disminuida con el uso del lenguaje y sus actuales limitaciones. Deslizar la mirada significa favorecer otras formas de expresión en las que la creatividad adquiere un papel relevante. Este trabajo plantea algunos aportes psicodramáticos a la entrevista psicológica. Sugiere técnicas específicas en las que se concibe al entrevistado como un ser capaz de desarrollar y expresarse con toda su riqueza creativa y cognitiva.

En el contexto psicodramático, la entrevista, antes que nada, es una relación que se establece con un rol: el del entrevistado, y un contrarol: el entrevistador. En dicha relación se “conversa” a partir de los recursos psicodramáticos que permiten hacerlo de una manera espontánea y creativa, enfatizando el “aquí y ahora”, esto propicia un ambiente de confianza que disminuye el nivel de tensión y facilita, mediante diversas técnicas, la expresión del sujeto.

Los aportes psicodramáticos a la entrevista psicológica brindarán una mirada creativa y no directiva. Por tanto, el psicodrama —creado por Jacob Levy Moreno, y cuyo significado es: psique en acción— ofrece, en su parte creativa, no sólo el lenguaje verbal y la mencionada capacidad de escucha, sino que también abre la posibilidad a la expresión a partir de la representación.

Como en toda entrevista, es indispensable tener un encuadre claro y evitar disparadores afectivos innecesarios. Considerar el número de entrevistas que se realizarán, en qué momentos se requerirá del aporte psicodramático o si se llevará a cabo durante todo el proceso. La práctica profesional requiere de un permanente

cuestionamiento y enriquecimiento de las técnicas utilizadas, para poder acercarse a la compleja realidad existente.

El profesional explicará los objetivos, el número de entrevistas durante el proceso y las diversas técnicas empleadas en el modelo a seguir. El encuadre será claro y preciso; para ello, el primero que lo debe tener claro es el mismo entrevistador. El nerviosismo, sobre todo cuando no se tiene suficiente práctica, es inevitable; y el entrevistado se pecatará de ello. Se recomienda no intentar ocultarlo, incluso compartirlo con el sujeto. Dentro del marco psicodramático, es mejor no ocultar lo evidente, más bien ponerlo de relieve en palabras. Por ejemplo: “Bueno, supongo que ambos estamos un poco nerviosos. Estoy un poco nervioso y tú, ¿cómo estás?”; etcétera. De la forma más natural posible, esto facilitará el diálogo dando lugar a un buen comienzo.

Hay que ponerse en el lugar del entrevistado, imaginar todas las preguntas que pueden hacerse, sus inquietudes, considerar cuántas veces ha sido entrevistado y de qué manera; cuál es su experiencia con las entrevistas, es decir: cuáles recuerda, cuáles han sido significativas, etcétera. Por ejemplo, en el caso de pacientes con padecimientos psiquiátricos ingresados en hospitales, es frecuente que los estudiantes tengan prácticas con ellos. En instituciones en las que los sujetos están recluidos, la entrevista es “el pan de cada día”. Por ello, es indispensable romper las formas, en ocasiones, estereotipadas, y enfatizar acerca de la absoluta confidencialidad de la entrevista: que lo mencionado no se ventilará dentro de la institución. Incluso, como inicio, se recomienda que el sujeto exprese lo que desea en ese momento, lo más significativo para él, o aquello que en las otras entrevistas no le ha sido preguntado.

En la entrevista, como en el proceso psicodramático, es necesario un caldeamiento o calentamiento, que es la preparación para la acción y, en este caso, la acción es la entrevista. Entonces, ¿cómo deben prepararse ambos para la acción? El caldeamiento no sólo es

para el entrevistado, sino para ambos, pues favorece la relación y sitúa las circunstancias en las que se llevará el proceso, así como las condiciones de tiempo y espacio del mismo.

Se recomienda hacer preguntas similares a: “¿cómo te sientes al ser entrevistado?, ¿qué tal estás hoy?, ¿cómo te fue en tu día?, ¿hay algo en particular que quisieras expresar?”, etcétera. Se pretende, simplemente, comenzar una relación que disminuya la tensión previa al tema central de la entrevista. Se trata de que cuente de otra forma, en este caso, representado a partir de objetos o evocando escenas significativas (más adelante se profundizará al respecto). Es en esta “otra forma de contar” donde se muestra la historia del sujeto en la posibilidad tangible, en tanto que pueda sentirse libre en su expresión y favorecer la sensación de ser dueño de su propia historia.

El calentamiento, previo al inicio de la entrevista, ofrece la libertad de expresarse, estableciendo una relación de charla informal acerca de las expectativas, inconformidades y temores acerca de la misma. El calentamiento es fundamental para establecer una relación tendiente a la confianza, si no le damos la debida importancia, el camino durante la entrevista puede ser pedregoso y puede aparecer un ruido interno en el entrevistado, que distraiga la atención con preguntas no manifiestas como: “¿y qué hago yo aquí?: ¿qué sentido tiene asistir?: ¿servirá de algo, o simplemente estoy perdiendo mi tiempo?: otra vez contando aquí mi vida, ¿para qué?”.

Los recursos psicodramáticos muestran otra forma de entrevistar, ya que rompen con las formas clásicas y proponen una expresión creativa con infinidad de recursos. Es un proceso “seriamente lúdico”, siendo el entrevistado el protagonista, el personaje principal de la historia. El aporte psicodramático en la entrevista psicológica, es lograr una entrevista libre, profunda y no directiva. Roethlisberger y Dickson escriben: “El técnico no debe olvidar que la entrevista misma es una situación social y que por consiguiente las relaciones

sociales entre el entrevistador y el sujeto determinan, en parte, lo que se dice en el transcurso de ella” (Nahoum, 1961: 15-16).

Por ello, el caldeamiento es una fase fundamental previa a la entrevista, ya que ubicará también las circunstancias psicosociales en las que se llevará a cabo la misma. Hace énfasis en el espacio. Recuerdo que, cuando entrevistaba a las mujeres en la cárcel, antes de hacerlo, siempre les preguntaba en qué lugar, aunque pareciera paradójico, se sentirían más cómodas, y si era posible, ahí se llevaba a cabo; si no, era un buen pretexto para comenzar: ¿por qué preferían ese sitio? La importancia del espacio en la entrevista radica en que el sujeto se sienta cómodo y, sobre todo, algo “libre” para expresar su intimidad a pesar de la marginación institucional.

En este aporte psicodramático, y aunque pueda sorprender, la entrevista tiene matices artísticos: por ello, el entrevistador propiciará las condiciones espacio-temporales para hacer tangible la expresión creativa. Jean Piaget lo compara con la técnica psiquiátrica:

El arte del clínico no consiste en hacer responder, sino en hacer hablar libremente y en descubrir las tendencias espontáneas en lugar de canalizarlas y ponerles diques. Consiste en situar todo síntoma en un contexto mental, en lugar de abstraerse del contexto [...] El buen clínico se deja dirigir, a la vez que dirige, y tiene en cuenta todo el contexto mental en lugar de ser víctima de errores sistemáticos, como ocurre frecuentemente con el simple experimentador (Nahoum, 1961: 38).

Al señalar las dificultades de la técnica, Piaget escribe:

Es difícil no hablar demasiado cuando se interroga a un niño, principalmente si uno es pedagogo; es tan difícil no sugerir, tan difícil, sobre todo, evitar la sistematización debido a la carencia de toda hipótesis directora. La técnica exige a su entender, dos cualidades

principales: saber observar (no detener nada, no desviar nada) y saber buscar algo preciso (Nahoum, 1961: 38).

El buen entrevistador sabe que la entrevista es un arte, que requiere de paciencia, sensibilidad, creatividad y de horas de preparación. Respecto de esta última, requiere de conocimiento, estrategias y técnicas; ensayar por horas, hasta que sea capaz de llevarla a cabo con profesionalismo, como cualquier artista en el momento previo a su salida al escenario. Tendrá que identificar en qué no se siente seguro, qué dudas tiene y, por supuesto, tener a un supervisor o asesor a quien acudir, previo a, y durante el proceso de la entrevista.

Como parte de su preparación, en caso de que se realice en una institución, teniendo listos los trámites la visitará con el objetivo de percibir el espacio; recorrerlo con paciencia, desarrollar su capacidad senso-perceptual (vislumbrando los posibles sitios en los que la entrevista se llevará a cabo), para imaginar que es parte de ese lugar, es decir: intentará ponerse en el “lugar del otro”, echando mano de su imaginación y observando a las personas que concurren o habitan en esa institución. Imaginará cómo se sentiría teniendo esos padecimientos o viviendo esas circunstancias. Sentirá realmente lo que es “ese otro”. Esto, necesariamente, lo sensibilizará para preparar la entrevista desde una mirada exploratoria y creativa, repensando los métodos y replanteando las formas, así como las posibles preguntas y situaciones. La visita previa a la institución es primordial.

Tiempo y espacio son fundamentales, muchas veces reducen y replantean todo el encuadre de la entrevista. Al parecer, las frases: “falta tiempo” o “el espacio no es propicio”, son recurrentes. Si no se logran los objetivos en la entrevista, las causas espacio-temporales resultan un buen pretexto. Por ello se sugiere conocer el espacio real previamente, sobre todo cuando se asiste a instituciones. Por

tanto, se deben tener fundamentos para que la entrevista sea flexible y creativa, ello requiere que el entrevistador esté alerta durante todo el proceso y que perciba los cambios, aunque sean mínimos.

La suposición de planear la entrevista de una manera, aparentemente precisa y que, en efecto, salga de tal forma, no es del todo real. Esto resulta ser una especie de omnipotencia, en la que los entrevistadores corren el riesgo de andar como caballos: con el único fin de llegar a la meta y sin mirar la amplitud del campo psicosocial, olvidando que la entrevista, en sí, ya tiene una incidencia psicosocial.

Por ello, el caldeamiento resulta fundamental durante el proceso de la entrevista, puesto que permite al entrevistador replantearse los pasos que lleva, tomar distancia y mirar la significación de poner en escena la entrevista. Requerirá de una escenografía: “¿será posible colocarla?, ¿la institución lo permitirá?, ¿qué escenografías existen?, ¿cuáles tomar y cuáles descartar?, ¿cuáles son las sensaciones que brinda el espacio en el que se trabajará: es difícil, ruidoso, cálido, etcétera?, ¿cómo lo describiría?, ¿cuál es el mejor horario para llevar a cabo la entrevista?, ¿qué objetos puedo introducir para modificar el espacio y que se torne grato? Aparte de una guía de preguntas flexibles, ¿qué otras formas puedo introducir como símiles de preguntas, es decir, disparadores narrativos?, ¿será mi único recurso la palabra, o puedo echar mano de otras formas narrativas?”. La presente propuesta brinda una diversidad de técnicas creativas a utilizar, en un marco no exclusivo del psicodrama. Dichas técnicas intentan abrir un abanico de posibilidades en las que el ser humano es capaz de expresarse.

Lo lúdico puede estar presente en el proceso discursivo, ya que integra la emoción y la razón. Se rescata lo corporal y se nombran las diversas sensaciones y emociones durante la entrevista. Es decir, mientras se narra, el entrevistador está muy atento al lenguaje corporal. El rostro, la mirada, las manos, eso que es visible y, en ocasiones, repetitivo, no sólo lo anota, sino que se sugiere

hacer una pausa y preguntar, por ejemplo: “¿Ya miraste tu mano?, si pudiera hablar en este momento, ¿qué te diría? Miro tu rostro un poco cambiado. En esto que me dices, ¿qué estás sintiendo?” A veces no es posible expresarlo verbalmente y viene el llanto o el enojo u otras emociones, en estos casos, el sujeto puede expresar su emoción mediante un dibujo, o narrar su historia. Es probable que esto facilite su expresión, de una forma lúdica; nunca debe forzarse al entrevistado, y si la propuesta interrumpe el proceso, es mejor evitarla: se trata de facilitar y ser empático. “El entrevistador deberá cuidar particularmente las transiciones de un tema a otro” (Nahoum, 1961: 41).

La expresión mediante técnicas lúdicas sería imposible si no se dieran las condiciones para ello. También se debe confiar en el entrevistado y la expresión, en un ambiente de confianza establecido desde el encuadre. Posibilidad a partir de “otra forma de contar”, sin que, por ello, el entrevistado se sienta infantilizado. “Los sujetos interrogados tendrán muy diversas reacciones: algunos se interesarán por el objeto de la encuesta, tendrán una opinión y desearán expresarla claramente” (Nahoum, 1961: 22).

La motivación propia de la entrevista, la misión del psicólogo como “provocador” del comportamiento del sujeto consistirá entonces en ayudarlo a adquirir clara conciencia de la situación. Esta situación crea al entrevistador una dificultad especial. El sujeto elegido no es un solicitante; el entrevistador es quien provoca la relación psicosocial de entrevista y debe justificarla ante los sujetos interrogados (Nahoum, 1961: 21).

Contar con mayores recursos para realizar la entrevista facilitará el proceso y el sujeto lo vivirá con interés. Como se mencionaba con anterioridad, la libertad que se brinda al entrevistado es indispensable por lo que los temas se deben abordar en un ambiente de

confianza y libertad. Tratar de que el entrevistador dirija lo menos posible. Para ello es necesario: “Dejar que el sujeto aborde el tema como quiera; conceder tiempo al sujeto para que desarrolle su idea, con todos los detalles que desee y, si corresponde, ayudarlo a seguirla por medio de frases como: “sí..., es interesante..., se puede pensar así”, etcétera, o cortos silencios” (Nahoum, 1961: 39).

A continuación, se describen algunos de estos aportes psicodramáticos y sus posibilidades de aplicación durante la entrevista psicológica.

El soliloquio

Esto es poner en palabras o “dar voz”; decir en voz alta lo que se piensa y siente en ese momento. Durante la entrevista, cuando vemos que el entrevistado se queda pensando, hace pausa e, incluso, mira hacia arriba, cual si mirara una especie de nube –como las que encontramos en los dibujos animados y que nos dice lo que está pensando en realidad el personaje, o lo que está sintiendo–, se sugiere hacer referencia a este símbolo como algo que se escribe solo y que es permitido durante el proceso. Se le puede decir, por ejemplo: “Sólo deja que las palabras lleguen..., déjalas salir, no las pienses tanto. Si tuvieras una nube arriba de tu cabeza, ¿qué diría?, ¿qué es lo primero que te viene a la mente en este momento?”.

El soliloquio propicia el reto de compartir los sentimientos y pensamientos que, por alguna razón, se esconden al ser tan significativos; esta técnica ayuda a facilitar la expresión de los mismos. Es un diálogo interno, que es posible externar. El entrevistador evitará interrumpirlo y tendrá, como a lo largo de toda la entrevista, una actitud de atención, sigilo y cuidado. Una verdadera escucha.

La autorrepresentación

Esta técnica es muy sencilla: consiste, simplemente, en pedirle al entrevistado que se presente. Puede pedírsele que diga tres características que considere favorables y tres desfavorables. O se le puede decir que se describa de una manera general. “Cuáles son los papeles que juega habitualmente en su vida; cómo es su núcleo familiar, su trabajo, sus particularidades; la red de personas de su círculo social, etcétera” (Rojas, 1984: 227). Poder describir los roles en los diversos ámbitos de su vida y saber si puede ponerle algunos adjetivos a los mismos. Por ejemplo: “un padre responsable, amoroso, silencioso”.

La “presentación” a partir de un personaje significativo. Encarnando al Otro. Para darle otro matiz a la presentación, se le puede pedir al entrevistado que piense en alguien significativo en su vida que pueda presentarlo; puede ser algún familiar, su pareja o algún amigo. Se le pide que cierre los ojos y traiga a esa persona: que vea sus características, cómo es su apariencia, cómo se llama; que la visualice detenidamente, ya que se convertirá, por unos momentos, en ella y así, poco a poco, intentará encarnar a esa persona y, al abrir los ojos, será ella.

Antes de iniciar con la presentación del protagonista, se entrevista a “ese otro encarnado”: “¿Cuál es tu nombre y edad?; ¿te hablo de tú o de usted?; ¿a qué te dedicas?; ¿cuál es tu relación con el entrevistado?; ¿por qué crees que te ha elegido para que lo presentes? Bueno, entonces, comencemos: platicame, ¿cómo se llama el entrevistado?, ¿desde cuándo lo conoces? Así, poco a poco, vamos dejando que el personaje traído comience a presentar al protagonista (entrevistado). Una vez que ha hablado suficiente del entrevistado, le damos las gracias, le decimos que fue un placer haberlo conocido y lo despedimos. Le pedimos, nuevamente, al entrevistado, que cierre los ojos, que agradezca a su personaje y visualice cómo,

lentamente, se aleja hasta que vuelve a encarnarse a sí mismo. Se le pregunta cómo se sintió y qué le pareció esta presentación, si quisiera añadir o aclarar algo de lo que se dijo, para completarla. También se le preguntará, una vez concluida esta presentación, por qué eligió a este personaje y no a otro, lo que dará otros elementos significativos a la entrevista. Esta técnica ofrece poder hablar de sí mismo desde “otro lugar”, la importancia de la mirada de “otro significativo” que soporte el peso de presentarse a sí mismo.

Cabe señalar que, con el psicodrama, es posible encarnar lo que sea necesario: desde un personaje significativo en nuestra vida, hasta un objeto preciado o algún personaje histórico. Esta posibilidad de poder convertirse en lo que se desee, aligera el proceso de la entrevista y la convierte en un espacio más lúdico.

Otra característica del psicodrama es que también es posible encarnar personajes del pasado, del presente o del futuro. Reales o imaginarios, o poder encarnarse a uno mismo en otro tiempo u otra circunstancia. Por ejemplo, el entrevistado podrá encarnarse a sí mismo en cualquier momento de su existencia. Podrá traer a la niña o adolescente que fue o la señora o anciana que será. Esta encarnación, debido a que significa un jugar a través del tiempo y del espacio, requiere de una formación psicodramática y no se recomienda para el que no tiene los suficientes conocimientos en este campo. El procedimiento es similar al que se describe en el párrafo anterior, pero la movilización interna suele ser mayor; por ello, no se sugiere para el que no es aún experto en psicodrama. Sin embargo, se decidió introducirla para que se conozcan todos los alcances que permite el psicodrama, ya que puede poner en escena a los personajes psíquicos que habitan el interior.

Proyección hacia el futuro

Mediante este escrito, se ha hecho énfasis en el tiempo, mostrándose esta técnica que, como comenta en su libro Rojas Bermúdez:

El psicodrama no sólo permite explorar el pasado y trabajar el presente y su problemática inmediata, sino que nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en el futuro mediato mediante la dramatización de la visión que el protagonista tiene acerca de situaciones significativas esperadas o por ocurrir en su proyecto vital. Aparecen expectativas, deseos, presagios, que se escenifican y desarrollan con todos los elementos posibles [...] Divide la visión futura en dos dimensiones: “un futuro probable” y “un futuro ideal”, lo que nos permite discriminar la distancia que hay entre sus expectativas de probabilidad cierta y el cumplimiento de sus deseos, si todas las circunstancias se dan a su favor. Se explora así su panorama vital a mediano o largo plazo (seis meses, uno, dos, cinco, o más años), qué ocurre en el plano profesional, matrimonial, familiar, de ubicación en la vida. La distancia entre la proyección al futuro probable y al futuro ideal será tanto más corta cuanto más optimista sea el sujeto (1984: 230).

Dependiendo de los objetivos de la entrevista y del criterio profesional, se determinará el área significativa que abordará, ya sea familiar y/o laboral, y la pertinencia del juego temporal con absoluta precisión. Por ejemplo, la descripción de una escena que ocurre en un momento específico, en qué mes y año, quiénes están ahí y qué sucede.

Futuro probable: “Describanos cómo usted imagina una escena de su matrimonio, en un futuro que usted considere significativo (de acá a seis meses, o un año), de acuerdo con las posibilidades que usted vislumbra, qué puede ofrecerle la realidad en ese plazo”.

Futuro ideal: “Desarrolle una escena en la que nos plantee una situación ideal de pareja, tal como usted desee, si pueden darse todas las condiciones de cambio de manera óptima. Muéstranos cómo lo imagina, y cómo se siente dentro de ese futuro. Con esta última variante podemos explorar la fantasía de curación que nos ofrece el paciente, respecto a la conflictiva en particular que lo llevó a la consulta, o a su vida en general” (Rojas, 1984: 230-231).

En la entrevista se pedirá que narre la escena, ya sea de manera verbal o, en caso de que la persona esté muy inhibida, se puede pedir que la dibuje o, en caso de llevar objetos de apoyo, como títeres o muñecos, puede realizar una representación a partir de los mismos. “La proyección al futuro es de especial utilidad en orientación vocacional, en la resolución de situaciones sociales, y en depresivos, para dramatizar las fantasías suicidas y sus consecuencias” (Rojas, 1984: 231). Es recomendable realizar esta técnica con esta población en especial.

Encarnación de personajes ficticios

Esta técnica es muy útil en adolescentes, ya que se puede explorar en torno a la idealización y la construcción de su identidad. En una etapa en la que la fantasía está presente significativamente. Se le pide que encarne un personaje que le agrada o admire, ya sea del cine, teatro, televisión, histórico o que lo invente, una vez encarnado, con todos los preparativos que ello requiere, como ya se ha explicado, se le pide que se muestre con todo eso que la vida le ofrece y cómo sortea los obstáculos y peligros ante la misma. Técnica de gran riqueza proyectiva (Rojas, 1984: 233).

Situaciones típicas de la vida

Es la dramatización de escenas cotidianas del o de los protagonistas, una traslación al escenario de su realidad laboral, familiar, social. Es un procedimiento diagnóstico, que puede ser ampliado con la preparación para afrontar situaciones nuevas, descubriendo las posibilidades del rol, introduciendo todas las variantes posibles, hasta encontrar la más adecuada para sí, por él mismo (Rojas, 1984: 233).

Sin embargo, en esta propuesta no se dramatiza como tal, pero se indaga a partir de la narración de la escena. Por ejemplo, la descripción de un día cotidiano: desde que suena el despertador por la mañana, hasta la hora de dormir. Es una forma de contar que describe los quehaceres, los encuentros y las emociones durante un día laboral cotidiano. Lo mismo para un día de descanso: qué hace un domingo. Para hacerlo menos complicado, se le pide al entrevistado que narre en tercera persona, como si fuese una breve crónica. Por ejemplo: “David se levanta muy temprano por la mañana, a eso de las 5.30, le cuesta trabajo, pero piensa: ‘no hay de otra’; prende el calentador para darse un baño, sabe que se le puede hacer tarde. Le dice a su esposa que ya se va; ella continúa dormida y casi no le hace caso, eso le molesta mucho y a veces lo pone triste”.

Esta manera ayuda a narrar y a mirar un día de su vida como en un cortometraje. La descripción de una situación cotidiana, aunque pudiera parecer simple, es de gran riqueza y permite un conocimiento rápido en la vida del sujeto. Asimismo, ofrece un panorama general de su vida en los diversos campos y roles que tiene socialmente: cómo los vive y los asume; los posibles conflictos en las diversas áreas o en alguna relación en particular; cómo es la vida en la cotidianidad del entrevistado. Al finalizar la narración, se le puede preguntar que, si fuera ese un cortometraje, ¿qué título le pondría?

“En esta técnica se aprecia el repertorio de roles sociales habituales del protagonista, y los diversos vínculos con sus roles complementarios. Situaciones de competencia, rivalidad, exclusión, encuentro, separación, colaboración, son puestas en juego” (Rojas, 1984: 233).

Elección de un objeto significativo

Esta técnica no aparece como tal en los textos sobre psicodrama. En mi trabajo profesional la he utilizado en numerosas ocasiones, tanto a nivel grupal como individual, aplicada aproximadamente a 300 sujetos de población heterogénea y he podido constatar su eficiencia en la entrevista, sobre todo al inicio de la misma. Consiste en pedirle al entrevistado que elija, de entre los objetos que trae consigo, alguno que en ese momento le parezca significativo. En el psicodrama se trabaja el “aquí y el ahora”, por tanto, lo que es significativo en ese momento, no necesariamente lo será en otro.

Para que esta técnica tenga efecto es importante que se realice al momento, que no se le diga, con anterioridad, que lleve algo significativo a la entrevista. Así tendrá un efecto sorpresivo y la elección será espontánea. El entrevistado busca entre sus cosas y, a veces, pregunta: “pero, ¿cómo qué puede ser?”, sólo se le responde: “que sea significativo, que con eso es suficiente”. Lo que él elija estará bien. Así los sujetos muestran desde un llavero, una cadena, alguna pulsera, el celular, etcétera. Una vez elegido el objeto por el entrevistado, se comienza preguntando por qué considera que es significativo. Esa es la pregunta detonante para que comiencen a aflorar la historia, los afectos, lo que le brinda ese objeto, etcétera.

Mediante esta técnica he constatado la facilidad con que inicia el discurso, se reduce la tensión; al parecer, “tener entre sus manos” el objeto brinda cierta confianza y seguridad: es como si se

hablara de algo interno pero que, a su vez, se puede palpar con una sensación. Como en alguna ocasión dijo uno de los entrevistados: “Es como si el objeto hablara por sí mismo”.

Generalmente el entrevistado se sorprende de lo que va surgiendo: lo que aparentemente parecería un simple objeto, se convierte en una estrategia fundamental para romper el hielo en una primera entrevista. No debemos olvidar que el objeto mismo explicará la problemática con voz propia, esto favorece la distancia y el sujeto podrá ser una especie de testigo de lo que el objeto significativo expresa y de la relevancia del discurso. Así comienza la narración de una manera creativa, en una charla no forzada. El objeto va adquiriendo cada vez más carga emocional, lo cual se muestra en la actitud corporal que tiene con el mismo.

Las historias son variadas al inicio, pero al final, se llega a un mismo punto: expresar las necesidades, primero prácticas, que les brinda el objeto elegido; después lo presenta haciendo referencia a quién se lo obsequio o, si lo compró, con quién iba. Es decir, realizan una asociación objeto-persona significativa, así la relación toma forma. El entrevistado se pregunta por qué trae este objeto consigo y comienza a hablar de su relación con la persona significativa que el objeto representa o representaba, de sus necesidades y, posiblemente, de algún pendiente irresuelto que lo lleva a portarlo: “Sin este objeto no podría salir; incluso, si lo olvido, me regreso y, si no me da tiempo, todo el día me siento incomodo por no traerlo”.

Se profundiza sobre ello y en lo significativo de éste. Es como si el objeto trajera detrás, o dentro de sí, una historia valiosa que es indispensable contarle al entrevistador. El objeto significativo que portamos cotidianamente no es solamente un objeto, portamos con nosotros toda una historia interna que se puede hacer tangible y fácil de expresar a partir de esta técnica psicodramática. El entrevistador rescata la historia del sujeto por lo que porta, es este el caso de los objetos significativos. Esta es una excelente técnica para

comenzar a conocer la historia del sujeto en sus relaciones y roles en los que se establece.

Estos son algunos aportes que brinda el psicodrama desde un modelo que focaliza la relación. “[...] porque la experiencia subjetiva siempre establece una relación” (Berger y Mohr, 2007: 279). Favorecer la expresión a partir de la creatividad, en la experiencia subjetiva, dependerá de qué tanta relevancia le dé el profesional que lleva a cabo la sesión. Implica romper con formas estereotipadas y, sobre todo, vislumbrar y hacer tangible la infinita capacidad expresiva de los sujetos, a pesar de los diques y limitaciones en las formas de comunicación cotidiana. Espero que este escrito enriquezca el proceso de la entrevista, y sea una semilla de inquietud y acercamiento a la riqueza innovadora que el psicodrama, en este caso, brinda a la entrevista psicológica.

Van Gogh afirmaba que el pintor pinta, no lo que ve, sino lo que siente. Lo visto puede ponerse en palabras; lo sentido puede presentarse a algún nivel anterior o exterior al lenguaje. Hallará su expresión únicamente en el idioma específico del color y de la organización espacial. El arte abstracto y el no objetivo rechazan la mera posibilidad de un equivalente lingüístico. El lienzo o la escultura rehúsan los títulos; se llaman Blanco y Negro número 5 o Formas blancas o Composición 85 (Steiner, 2013: 40).





Reflexiones finales

No pretendo concluir nada. Dejo al lector esa tarea. Tampoco mi afán es repetir o subrayar lo que considero relevante, pues ya quedó escrito. Como psicodramatista, me interesa encontrar la posibilidad de compartir (*sharing*) con ustedes, como última fase del proceso psicodramático. Esta antología me ha dado un respiro, al recordar mi absurdo olvido paulatino, de las capacidades creativas ante el sufrimiento, los conflictos y embates propios de la existencia humana. Respiro revitalizador, frente a mi ser sobreviviente, por cierto, confesión que en nada me avergüenza.

La mirada escénica. Antología psicodramática me remite, inequívocamente, a la conjunción entre el pasado trágico, el presente en su certeza vulnerable y el futuro esperanzador que brinda el deseo de continuar viviendo. Mi retorno, en ocasiones laberíntico, al momento de la revisión y confrontación de mi propia mirada, en una pausa necesaria con la afortunada descolocación que el tiempo brinda, me condujo a redescubrir al sujeto psicodramático en la dimensión de lo insólito y sus potencialidades creativas, hecho fundamental en escenarios abrumadores. Así, emergen los recuerdos de estas intervenciones, en una mirada espejeante, en una evocación experiencial como sujeto de la tragedia en tiempos de crisis pandémica. La mirada escénica, que rompe la acción desesperada por la búsqueda de una salida a partir de la producción de narrativas colectivas, en la construcción de metáforas diversas en un andar reestructurado ante un nuevo orden. Se focaliza la mirada en el



cuestionamiento y la confrontación con las formas de aceptación o rechazo en nuestra cotidianidad, la necesaria transgresión para propiciar un refugio liberador, cobijo colectivo para enfrentar las inclemencias como sujetos marcados por la mirada vigilante y estigmatizada de las instituciones, principalmente de reclusión.

La intervención psicodramática es la construcción de un útero social colectivo para dar nacimiento a un grupo que brinda confianza, contención y genera vínculos tólicos positivos en un entrecruzamiento de miradas de comprensión cuando aparecen las carencias, frente a la crisis y el caos. La mirada y las acciones de los otros desde la reciprocidad de nuestros sufrimientos nos reconfortarán ante las adversidades que evitarán olvidar quienes somos, saber que, frente a la incertidumbre, existe una mirada de complicitad temporal que impedirá la mutilación de nuestra identidad.

Reconocernos como sujetos en un mundo actual dificultoso e incluso asfixiante, nos coloca en un escenario colectivo que impedirá perdernos en la ilusión de una salida inexistente.

La mirada escénica propicia la ruptura de nuestra ceguera social, al plantearse el cuestionamiento y la confrontación de nuestra propia desvalidez que resquebraja el discurso instituido. Posibilitar la imaginación de otras formas de habitar nos permite construir diversos escenarios, impensables, pero posibles, como escenógrafos, guionistas, actores y directores de nuestra propia obra existencial. El psicodrama conduce a la puerta de salida propia, de la crisis laberíntica hacia horizontes sorprendentes.





Bibliografía

- Amoroso, N. (1993). *El acto de crear*, México: UAM-Azacapotzalco.
- Anzieu, Didier (1993). *El cuerpo de la obra*, México: Siglo XXI Editores.
- Aristóteles (1998). *Poética*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barret, Gisèle (1989). *Pedagogía de la expresión dramática*, España: Recherche en expresión.
- (1995). *Pedagogía de la situación en expresión dramática*, España: Recherche en expresión.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, John y Jean Mohr (2007). *Otra manera de contar*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bettelheim, Bruno (2012). *La fortaleza vacía*, Barcelona: Paidós.
- Boria, Giovanni (1997). *Lo psicodramma Classico*, Milan: Franco Angeli.
- Bustos, Dalmiro (1975). *Psicoterapia psicodramática*, Buenos Aires: Paidós.
- Cassirer, Ernst (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Clarke, Martin y Paul Woods (2007). *El enigma de Kurt Cobain*, México: Tomo.
- Dalley, Tessa (1987). *El arte como terapia*, Barcelona: Herder.
- Erickson, Erick (1985). *Infancia y sociedad*, Nueva York: Norton Company.
- Fonseca, José (2002). *Psicodrama de la locura*, Madrid: Ágora.
- Frankl, Viktor (2005). *Psicoanálisis y existencialismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004). *El hombre en busca de sentido*, Barcelona: Herder.
- Goffman, Erving (1970). *Internados*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Hethmon, Robert (1986). *El método de Actors Studio*, España: Fundamentos.
- Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili.

- Laing, Ronald David (1964). *El yo dividido*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1967). *Cordura, locura y familia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1974). *El yo y los otros*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Marineau, René (1995). *Jacob Levy Moreno, su biografía*, Buenos Aires: Lumen-Hormé.
- Matoso, Elena (1992). *El cuerpo, territorio escénico*, Argentina: Paidós.
- Moreno, Isaí (2004). *Adicción*, México: Joaquín Mortiz.
- Moreno, Jacob L. (1971). *Las palabras del Padre*, Buenos Aires: Vancú.
- (1965). *Psicodrama*, Buenos Aires: Paidós.
- (1966). *El psicodrama. Terapia de acción y principios de su práctica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1966). *Psicoterapia de grupo y psicodrama: introducción a la teoría y la praxis*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1987). *Psicodrama*, Buenos Aires: Hormé.
- (1966). *Psicoterapia de grupo y psicodrama: introducción a la teoría y la praxis*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Nahoum, Charles (1961). *La entrevista psicológica*, Argentina: Kapelusz.
- Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Gredos.
- Paín, Sara (1994). *Una psicoterapia por el arte, teoría y técnica*, Argentina: Nueva Visión.
- Pavlovsky, Eduardo (1980). *Espacios y creatividad*, Buenos Aires: Búsqueda.
- Paz, Octavio (1993). *La Casa de la Presencia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Román, Claudia (2014). “Aportes psicodramáticos a la entrevista psicológica”, *Anuario de investigación del Departamento de Educación y Comunicación* 2013. México: UAM-Xochimilco.
- (2010). “La condición del enfermo”, *Anuario de investigación del Departamento de Educación y Comunicación* 2009, México: UAM-Xochimilco.
- (2009). “Teen Spirit Island”, *Anuario de investigación del Departamento de Educación y Comunicación* 2008, México: UAM-Xochimilco.
- (2008). “La mirada escénica”, *Anuario de investigación del Departamento de Educación y Comunicación* 2007, México: UAM-Xochimilco.
- (2006). “La evocación de la fotografía en el psicodrama”, *Anuario de*

- investigación del Departamento de Educación y Comunicación 2005*, México: UAM-Xochimilco.
- (2002). “Pensar-hacer: intervención psicodramática”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núms. 18-19, México: UAM-Xochimilco, pp. 225-236.
- (2002a). “La clandestinidad de lo creativo”, *Anuario de investigación del Departamento de Educación y Comunicación 2001*, México: UAM-Xochimilco.
- Ramírez, José Agustín (1988). *Psicodrama. Teoría y práctica*, México: Diana.
- Ribalta, Jorge (2004). *Efecto real*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Rojas, Jaime (1984). *¿Qué es el psicodrama?*, Buenos Aires: Celcius.
- Rojas, Max (2007). *Sobre escombros y derrumbes*, México: Expofoto/UAM-Xochimilco, Sala Gilberto Aceves Navarro (fragmento del texto escrito por Max Rojas para dicha exposición).
- Rotterdam, Erasmo (2001). *Elogio de la locura*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- Sintes, Raúl (1995). *Aquí y ahora. Psicodrama*, Buenos Aires: Roca Viva.
- Solares, Ignacio (1992). *Delirium tremens*, México: Planeta.
- Steiner, George (2013). *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Gedisa.
- Torrance, E.P. (1988). *The nature of creativity as manifest in its testing*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Unamuno, Miguel de (2017). *Del sentimiento trágico de la vida*, Argentina: Ediciones Akal.
- Zavala, Lauro (1998). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM).

La mirada escénica.
Antología psicodramática,
de Claudia Paz Román,
se terminó de imprimir
en noviembre de 2023.

En su composición se utilizaron
tipos de la familia FilosofiaOT.
El tiraje consta de 500 ejemplares
impresos sobre papel eucalipto.

Impresión: mc editores
av. revolución 1546-18,
01020 ciudad de México
mceditores@hotmail.com





El rock mexicano. Un espacio en disputa

María del Carmen de la Peza Casares

Ciudadanía digital. La crisis de la idea occidental de democracia
y la participación en las redes digitales

Massimo Di Felice

Epistemologías de las discapacidades. De la exclusión a la incidencia

Alejandro Cerda García

El placer del cine. Conversaciones sobre análisis cinematográfico

Lauro Zavala Alvarado

Etnografía de la espera en urgencias.

Caso de los hospitales públicos de la Ciudad de México

Bruno Henri Lutz

Derechas católicas y cultura ciudadana en tres momentos
del siglo XX mexicano

Gabriela Contreras Pérez y Tania Hernández Vicencio (coords.)

Diccionario de protagonistas del mundo católico en México. Siglo XXI

Gabriela Aguirre Cristiani et al.

Hacia un marxismo mundano: la clave está en los bordes (recargado)

Armando Bartra

Estado del conocimiento. Educación superior, ciencia,
tecnología e innovación

Claudia Díaz, Angélica Buendía y Norma Rondero (coords.)

La imagen y el tiempo: miradas al pensamiento de Diego Lizarazo

Mauricio Andión Gamboa (coord.)





En *La mirada escénica. Antología psicodramática*, Claudia Paz nos conduce, gozosa y dolorosamente, a lo que es de verdad el psicodrama. Nos recuerda nuestra vulnerabilidad, nuestro saber de nada. Nos obliga a vivir afrontando las crisis. Nos resalta el hecho de vivir en la tragedia, así como la lucha por la supervivencia para llegar, por fin, al encuentro de la propia libertad interna. Esta óptica nos recuerda que nuestro trabajo como psicodramatistas no sólo remite a los “por qué”, sino también, de modo inevitable, a los “para qué”. Nos dice que, por medio de la lucha tenaz por mirar hacia adelante, hacia el futuro, podemos sobrevivir, lo cual nos hace recordar las palabras del maestro Jacob Levy Moreno, creador del psicodrama. Claudia Paz realiza una inmersión en la incertidumbre, en su aceptación en solitario, pero que siempre nos conduce a los otros, a nuestro prójimo, al grupo, a la red inextricable, misteriosa y mítica de los hilos que nos unen a los demás. —*Elisa López Barberá*

