

LAS VEREDAS DEL RECUERDO

El taller de arteterapia en la Comunidad Terapéutica del Área Norte del
Hospital Virgen de las Nieves de Granada

Tesis Doctoral de Elisa Berta López Pérez

Directora: Virtudes Martínez Vázquez

Programa de Doctorado: Educación Artística: Aprendizaje
y Enseñanza de las Artes Visuales.

Dpto.: Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y
Corporal.

GRANADA 2007

En la orilla, precisamente en los márgenes
en la huella amada e implacable del bolígrafo rojo;
en los bordes, en las paradas inevitables,
aparentes interrupciones,
donde se produce el milagro del reencuentro cotidiano
con el abrazo o el desencanto;
sólo el sonido de tu voz, el calor de tu piel me han sostenido,
sólo el aroma de tu presencia en el recurrente reclamo a detenerme,
me ha mostrado los atajos.

A todos y a todas los/as que me habéis acompañado,
sobre todo aquéllos/as que os reconocéis en estas palabras
y a los/as que sonríen desde otro lugar.

Donde la vereda se desdibuja,
he reencontrado el camino.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN. CONFIAR EN LA EMOCIÓN	7
1.1 Antecedentes y motivación.....	11
1.2 La partida. ¿Puede el arte ser terapia en este contexto? Hipótesis y Objetivos.....	14
1.3 Metodología.....	18
2. LOS ATAJOS TEÓRICOS	22
2.1 Compañeros y compañeras de viaje.....	22
3. ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	25
3.1 Peculiaridades del texto.....	26
4. LA TRÍADA FUNDAMENTAL EN EL TALLER DE ARTETERAPIA.....	27
5. EL OBJETO ARTÍSTICO	
5.1 Lo real	
5.1.1 Los materiales artísticos. Encuentro con el <i>ello</i>	31
5.2 De lo real a lo simbólico	
5.2.1 Deseo, falta y reparación.....	33
5.2.2 El vuelo del significante.....	39

5.3	De lo simbólico a lo imaginario	
5.3.1	El ello y los procesos primarios.....	43
5.3.2	El yo.....	47
5.3.3	El superyó.....	50
5.3.4	La representabilidad.....	52
5.3.5	Fantasma y símbolo.....	54
5.3.6	El estadio del espejo. Narcisismo.....	57
5.4	El proceso como juego. Objeto artístico y objeto transicional.....	61
5.5	Los procesos terciarios. Representación y presentación.....	68
6.	SER <i>GUÍA</i> EN UN TALLER DE ARTETERAPIA . ESTRATEGIAS.....	73
6.1	La piel y la madre. El sostén.....	74
6.2	La piel visual.....	76
6.3	La piel sonora. El silencio confortable.....	78
6.4	Encarnar el deseo. Otorgar el saber.....	82
6.5	La devolución y la interpretación.....	88
7.	LOS/AS PACIENTES-CLIENTES: PATOLOGÍAS.....	92
7.1	Esquizofrenia. Origen del término.....	92
7.2	Esquizofrenia y psicoanálisis.....	94
7.3	La esquizofrenia según Minkovski. La pérdida del contacto vital con la realidad como el trastorno fundamental de la esquizofrenia.....	101

7.4	Trastornos paranoides.....	106
7.5	Trastorno límite de la personalidad.....	107
7.6	El electroshock.....	109
8. LOS/AS PACIENTES-CLIENTES: LA VIVENCIA DEL TALLER.....		113
8.1	Ciclos y evolución.....	114
8.1.1	Primer Ciclo.....	114
8.1.2	Propuestas del Primer Ciclo.....	117
8.1.3	Segundo Ciclo.....	118
8.1.4	La sala del espejo.....	120
8.1.5	Propuestas directivas del Segundo Ciclo.....	125
8.2	Estudio de casos	
8.2.1	MIA.....	129
8.2.2	I.....	131
8.2.3	VM.....	133
8.2.4	CL.....	139
8.2.5	MUP.....	144
8.2.6	TPJ.....	151
8.2.7	FI.....	156
8.2.8	MJ.....	170

8.2.9	CCH.....	184
8.2.10	AN.....	198
8.2.11	MF.....	208
8.2.12	CR.....	225
8.2.13	PUC.....	244
8.2.14	CAP.....	270
8.2.15	CJ.....	288
8.3	Los casos especiales	
8.3.1	BJ.....	302
8.3.2	JF.....	338
8.3.3	GL.....	393
8.3.4	MN.....	468
9.	LA COMUNIDAD TERAPÉUTICA.....	613
10.	CONCLUSIONES.....	619
11.	ANEXO: RETALES DE MEMORIA (MEMORIA EX LIBRIS).....	639
12.	BIBLIOGRAFÍA.....	660

1. INTRODUCCIÓN. CONFIAR EN LA EMOCIÓN

La instauración de un taller de arteterapia dentro de una comunidad terapéutica entraña una serie de experiencias absolutamente nuevas, para las que no he dudado en prepararme a partir de los textos y autores/as recomendados. Contaba además con alguna experiencia en este sentido, también en el ámbito psiquiátrico. A pesar de esto, el encuentro con la realidad del taller, inmerso en un contexto con una estructura específica en la que se introduce como un paréntesis, mas la respuesta que he de dar hacia cada uno de los aspectos que se entrecruzan, es algo para lo cual no autoriza más que la propia experiencia. La metodología crece al tiempo que surge la necesidad de encontrar soluciones, en un acercamiento documentado pero, sin duda, también intuitivo, amoroso hacia la labor que se está realizando. Es tras un pormenorizado análisis de la propia actividad cuando se van encontrando similitudes con la teoría, que aparece entonces nueva y llena de vida respecto a sus anteriores lecturas. Cada página se ilustra ahora con la evocación de momentos intensamente vividos, encontrando su auténtica significación. No obstante, esas primeras aproximaciones a los diferentes textos han construido el tejido que ha sostenido cada circunstancia; en su urdimbre se confunden ya las fibras que proceden de aquéllos con las que presumo haber hilado yo, quizás con las hebras de otras lecturas agazapadas en mi pensamiento y en mi emoción, igualmente fundidas en la misma trama.

Confiar en la emoción como método de conocimiento no es algo nuevo. Se trata de integrarse en la vida y no contemplarla como algo ajeno, que otros teorizan, deducen, explican, solucionan. Si la cuestión fuera simplemente adaptarse, no habría más que escuchar qué dicen las teorías comúnmente aceptadas, y hacer un esquema que nos permita acomodarnos pasivamente en la garantía de lo ortodoxamente correcto. Me reconozco en las palabras de Enrique Pichon Rivière, cuando afirma que existe un tipo de *adaptación activa* que constituye un verdadero criterio de salud: la aprehensión de la realidad en una perspectiva integradora, con la capacidad para transformar esa realidad, y, a la vez, transformarse a sí mismo. Esto implica la actuación de, lo que denomina, una *conciencia crítica*, forma de vincularse con la realidad que se compromete tanto hacia lo externo como hacia lo interno, constituyéndose en una forma de aprendizaje que cuestiona la significación personal y colectiva. De este modo, los conceptos que se presentaban, en un primer momento, abstractos y alejados de la vida, cobran una nueva dimensión al ser expuestos a la experiencia, con todo el tejido de sentimientos que la atraviesa; se humanizan para sostenerme.

La inmediatez de la experiencia convoca a la emoción que le otorga el sentido, filtrando la vivencia del presente con nuestra historia y los afectos ligados al recuerdo, que conspiran ocultos tras la pantalla de la conciencia. Emoción que se destila en palabras, en gestos, en miradas, y en el ámbito del taller de arteterapia, se precipitan en rastros de pincel, en pintura volcada, en líneas que acarician o hieren. Permanecer atenta

a este caudal ha posibilitado establecer un puente hacia esos lugares desconocidos, habitados por fantasmas y deseos.

En efecto, hay un terreno que precisa ser habitado, donde el yo encuentra la vereda por donde caminar hacia el no yo, donde podemos hacernos visibles no sólo hacia el exterior sino hacia el interior de nosotros mismos: es el espacio de la creatividad, el espacio transicional, como nos aclara Winnicott, donde es posible hallar la sintonía con el ambiente, que nos permite vibrar al unísono con él. El lugar donde podremos rastrear el objeto perdido, donde nos reencontramos con nuestra propia búsqueda. Con su estrategia de juego, nos ilumina para aliviar la tensión de vincular la realidad interna con la externa, proporcionando una zona intermedia de experiencia.

“En el juego, y sólo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador.”

(Donald W. Winnicott, 1996, 80)

El lugar del juego desde donde se nos presenta el mundo en nuestro inaugural contacto con lo externo; ensayo que posibilita el conocimiento, con su experiencia de omnipotencia y de frustración. La emoción abona el terreno, y la esfera afectiva se convierte en instrumento de intercambio cognoscitivo, donde se da y se recibe. De la misma manera, nos lo asegura Rosy Martin, refiriéndose específicamente a los niños y niñas:

“In play the child is the active agent, controlling and transforming the outcome. By working through deep feelings, from the position of power, as opposed to being acted upon, a child can resolve the conflicts of powerlessness within the family.”

(Rosy Martin in Susan Hogan, 1997, 160)

“En el juego el/la niño/a es un agente activo, controlando y transformando el resultado. Trabajando a través de sentimientos profundos, desde la posición de poder, por tanto opuesto a ser influido, un/a niño/a puede resolver los conflictos de impotencia dentro de la familia.”¹

Parece oportuno extender su aseveración al ser humano de cualquier edad, siempre que se proporcione una ocasión para el juego. Efectivamente, el espacio de la creatividad, posibilitado en el taller de arteterapia a partir de la actividad artística, es como un espacio de juegos donde es posible traer a la presencia lo que no se puede resolver en la vivencia cotidiana, otorgándonos un lugar de privilegio. No sólo podremos acceder a describir nuestros temores o deseos sino a movilizarlos en nuestra psique, a

¹ Traducción propia

actuar sobre ellos, incluso a transformarlos, desvelarlos.

Antes de comenzar este taller, ya había tenido ocasión de guiar otros en contextos similares. Entonces, mi información sobre el cuerpo teórico que sostiene el arteterapia era muy limitada, sin embargo, de forma natural, cuidaba de anotar todo lo que sucedía durante las sesiones. No me excluía en mis consideraciones, pues sentía que, efectivamente, se creaba un vínculo entre la persona que acudía al taller, el objeto que elaboraba y yo; percibía que el acto creativo, en el cual participábamos los tres factores de esta relación, era lo que realmente funcionaba de motor, lo que proporcionaba avances. Aún no sabía que esto era objeto de estudio, que se recogía en las teorías. Ni siquiera era apenas visibilizado en mis informes posteriores. Las notas y reflexiones eran celosamente guardadas, como un diario íntimo, a pesar de que desde estos cuadernillos accedía a todo el conocimiento que, de manera natural, se iba aposentando en mí. La prudencia mantuvo silenciado este sedimento, que sin embargo, salía a la luz en mis actos. Los/as diferentes autores/as que he conocido, no sólo me han hecho avanzar en el conocimiento, también me han inducido a mirar hacia esas zonas marginales, que yo misma había relegado a un segundo plano, en la confianza ciega y plena de que sólo a través de la teoría de otros y otras estaría autorizada a actuar y manifestarme.

“En actitud natural, la conciencia se halla penetrada por una convicción de realidad, por un compromiso con el mundo. (...)Por tanto, la actitud natural consiste en una experiencia originaria del mundo, de las cosas, en el que éstas se nos dan tal como son para nosotros antes de todo teorizar. Este es el primer concepto de las cosas mismas: las cosas tal como se dan a la conciencia antes de las construcciones y significados culturales”

(Antonio Gutiérrez Pozo, 2004, 2)

Soy sujeto de mi pensamiento a través de la emoción, que me conecta, antes de cualquier reflexión, a lo externo y a lo interno, como presencias inmediatas en la conciencia. Estas reflexiones, pudorosamente calladas, hallan un seno donde cobijarse por fin y tomar la palabra, abrigada por el pensamiento; siendo consciente de su origen híbrido entre, como afirma Nancy J. Chodorow, lo sociocultural e históricamente contextualizado y, por otro lado, lo personalmente psicodinámico y lo psicobiográficamente contextualizado. Me albergo en mi emoción para conocer a su través, para caminar por las veredas del recuerdo que se abren en cada proceso, que se cruzan con mis propias veredas en lugares comunes, tan conocidos como extraños.

Desde el nacimiento, vamos construyendo la realidad, que fluye entre lo interno y lo externo, moldeándose mutuamente. Tanto la realidad interna como la externa, contribuyen a la creación, una de la otra, dejando en el recuerdo unas marcas que se actualizan cada vez que el sí mismo se encuentra con el mundo. De acuerdo con Chodorow, opino que la realidad psíquica del presente no procede exclusivamente del pasado, pero éste es atraído al momento inmediato, por lo que atender a esta prehistoria

personal nos ayuda a comprender nuestros pasos de ahora.

En la actividad artística y los procesos creadores, dentro del contexto de un taller de arteterapia, recobramos la propia historia, y con ella nuestro presente. Callados en el tiempo vagan los momentos terribles; también los felices, pero nuestra realidad se construye con cada uno de los instantes de la vida. El proceso artístico abre el equipaje de nuestro recuerdo y nos procura el encuentro con la realidad que padecemos; este equipaje, a menudo, clausurado por el temor de enfrentar los fantasmas. Pero no hay lugar para el olvido, se deslizan a través de nuestros actos, nuestros pensamientos; enrarecen la percepción de nosotros/as mismos/as, reivindicando, desde la memoria, un territorio que aún ocupan, entre las sombras de lo que creemos olvidado. Pero en los sótanos de nuestra conciencia también habita el deseo, adormilado, perdido en el devenir del tiempo que se abisma y hace caer la vida. Las horas vividas que se desprenden silenciosamente, lo sumergen poco a poco, dejándonos morir un poco a nosotros/as mismos/as.

“Se trata pues (...) de incorporar a la experiencia este campo en sombras, esto “otro” que la vigilia, esta especie de réplica de la conciencia y que no es sino la súplica de todo lo vivido por llegar a ella. Y no hay otro modo de ganarlo para la experiencia sino abordando la validez de aquello que vaga fuera de ella, suplicante y amenazador.”

(María Zambrano, 2004,30)

El arte logra el reencuentro y la reconciliación con la memoria, dentro de un espacio de contención donde es posible hacerse presentes y visibles. En el acto creador podemos acceder a aquellos lugares que quedaron atrás; sin miedo, pues nos proporciona un espacio seguro, la creatividad, que permite su actualización. Lo que creíamos perdido para siempre es reinaugurado en este diálogo interior, en el que recuperamos lo vivido, en el que no somos arrastrados/as por una vida que pasa, sino que logramos constituirnos como sujetos de la vida.

1.1 Antecedentes y motivación

La realización de esta investigación es algo que vengo fraguando desde hace ya muchos años. No se trata de algo que haya surgido de manera casual, sino que por el contrario, forma parte de mi vida.

Desde que comencé los estudios de Bellas Artes, e incluso antes, he sido consciente de que la creación no es una simple cuestión de conocimientos técnicos. El material fundamental, sin duda, es la propia humanidad del ser que imprime su huella en

el mundo; que es capaz de elaborar un signo, reflejo de su espacio interior, el rastro de su vida. El color, la forma, las texturas, se presentan así como entes vivos que se disparan desde el centro de la emoción, revelando la realidad de un paisaje interior que se desnuda. Por ello, intuía el valor de la actividad creativa más allá que como generadora de simples productos estéticos y comerciales, anhelantes de la pared de un espacio expositivo.

Mi experiencia creativa personal me posibilitaba un camino amable hacia mí misma, el abrazo confortable de mi memoria o el reencuentro con mis fantasmas, que menguaban misteriosamente al ser re-presentados. El objeto terminado aún me hacía guiños de los momentos vividos; de cuánto nos habíamos descubierto mutuamente, desde lo más oscuro de mis temores hasta las horas más dichosas.

Por otro lado, había oído que en determinados contextos psiquiátricos se utilizaba la actividad artística como vehículo terapéutico. Esto me causaba una gran curiosidad, porque mi propia vivencia me mostraba que el proceso creador, a pesar de procurar bienestar, no está exento de sufrimiento.

Buscaba así una manera de conciliar mis inquietudes cuando, ante el reto de realizar una pequeña investigación, encontré la manera de introducirme en este área de conocimiento, cuando cursaba el quinto y último año de Bellas Artes. Entre las asignaturas que habían sido presentadas, se destacaba una, denominada *Pedagogía en las Bellas Artes*, cuyo profesor, el Dr. D. Ricardo Marín Viadel, nos planteaba la realización de un trabajo de investigación, dándonos libertad para escoger el tema, siempre que fuera dentro del ámbito de la educación.

Mi primera aproximación fue este estudio, para el cual tuve que abrir camino donde no lo había. Ante la casi nula bibliografía a la que pude tener acceso, a pesar de recorrer las bibliotecas y hemerotecas de la Universidad y los hospitales, tomé la resolución de proponer un taller de pintura dentro de lo que era el *Hospital Psiquiátrico Virgen de las Nieves* de Granada. Curiosamente, en aquél tiempo de cambios, pues justamente se estaba llevando a cabo la reforma psiquiátrica ², mi propuesta fue admitida,

² La reforma psiquiátrica en España se inició formalmente con la promulgación en 1986 de la Ley General de Sanidad. Esta ley reconoció la asistencia psiquiátrica como una prestación más del Sistema Sanitario y señaló las pautas generales y adecuadas para ser incluida en el mismo. La Comisión Ministerial para la Reforma Psiquiátrica había elaborado un informe en 1985 que encontró, de este modo, un marco legislativo que permitiría el desarrollo de sus recomendaciones. En estos 20 años, Andalucía ha pasado de los antiguos manicomios a un modelo comunitario de atención a la salud mental, lo que ha propiciado distintos avances tanto en el número de recursos disponibles como en su diversificación. A pesar de ello, hay una seria preocupación por la calidad de estos servicios, por debajo aún de la demanda social.

Podemos encontrar más información en:

<http://www.dinarte.es>

<http://www.juntadeandalucia.es>

sin necesitar más beneplácito que el de la terapeuta ocupacional. Me proporcionaron materiales y un espacio, donde otra compañera y yo acudimos durante todo el curso lectivo 1989-1990. Los únicos conocimientos que teníamos provenían de unas entrevistas con varios facultativos que apoyaban lo que aún hoy se sigue llamando *psicopintura*. Entre ellos, el Dr. D. José Luis Jiménez Bullejos, psicoanalista en el Hospital Licinio de la Fuente de esta misma ciudad, que nos permitió asistir a unas cuantas sesiones. Éste era el único lugar donde entonces se hacían este tipo de experiencias, que nosotras intentamos desarrollar en nuestro espacio.

Poco después, cae en nuestras manos el primer texto específico de arteterapia: *El arte como terapia* de Tessa Dalley. Su lectura constituyó un auténtico hallazgo: aquello que yo intuía, la utilización del arte como terapia, era algo que se realizaba desde hacía tiempo. Más allá de la avidez con que devoré sus páginas y de la rica experiencia de aquel primer taller, estos acontecimientos fueron determinantes para mí, pues descubrí el itinerario que buscaba.

Tanto es así que tomé la determinación de encaminarme por esta línea de investigación. Pero en un primer momento, y a pesar del apoyo del Dr. D. Ricardo Marín, esto no fue posible, pues el Departamento de Pintura, al cual pertenecía, no tenía recursos para orientarme. Pasó así un tiempo, en el que incluso intenté camuflar mis verdaderas inquietudes en una tesis donde constituían simplemente un capítulo. Pero esto resultaba descorazonador y tedioso, por lo que aquel intento quedó en nada.

En el curso 1999-2000, la Concejalía de la Mujer del Ayuntamiento de Granada, junto con la Universidad organizan el Curso de Arte y Terapia. La ocasión me proporciona un acercamiento mucho más serio y el contacto directo con profesionales que sólo conocía en los textos. También la posibilidad de volver a tener una experiencia dentro del ámbito de la enfermedad mental. Esta vez será en el Taller Ocupacional *Genil*, perteneciente a FAISEM, (Fundación Andaluza para la Integración del Enfermo Mental), en un trabajo en equipo con dos trabajadoras sociales, compañeras y alumnas también del curso.

Pero sobre todo, esta circunstancia posibilita el encuentro con la Dra. Dña. Virtudes Martínez Vázquez, coordinadora de aquel curso y directora de esta investigación, que me proporciona desde ese momento, el sostén, tanto emocional como intelectual, que precisaba para su elaboración, instándome a trasladar mi expediente al Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Musical y Corporal, contexto que ha facilitado el desarrollo de mi trabajo desde entonces.

El planteamiento práctico de esta investigación se orienta dentro del contexto psiquiátrico del Servicio Andaluz de Salud, por lo cual se elabora un informe, para poner en conocimiento de esta institución, las actuaciones que se deseaban realizar en el ámbito de la salud mental. Este informe se acompaña de una carta dirigida a D. Jesús Martínez Tapias, Subdirector de Investigación, Calidad y Docencia, con fecha de 2 de abril de 2001,

para solicitar la colaboración institucional. A principios de Noviembre de este mismo año se recibe la respuesta afirmativa y comienzan las negociaciones en torno al espacio concreto de actuación. Por fin, se adjudica la Comunidad Terapéutica del Área Norte, cuyo coordinador, D. Juan Carlos Maestre, una vez que conoce la propuesta, informa que se ha de esperar a la incorporación de la nueva terapeuta ocupacional. Este hecho no ocurre hasta principios de año, cuando se plantea una primera cita entre las dos partes interesadas: el coordinador y la terapeuta 1 por un lado, y D^a Virtudes Martínez Vázquez y yo por otro, con fecha de 18 de Marzo de 2002, donde se acuerdan las pautas a seguir.

El miércoles, 2 de Abril, participo por fin en una de las actividades que el centro plantea, lo que posibilita un primer contacto con el grupo de pacientes. Se trata de una asamblea que se realiza con hora y fecha fija, los miércoles a las diez de la mañana. Yo soy la única persona nueva que asiste, sumándome al grupo, que cuenta con once trabajadores/as del centro, más cinco o seis pacientes, (este número varía según el momento de la reunión por la falta de permanencia constante de alguno de ellos).

En esta actividad se exponen y discuten abiertamente los temas cotidianos de convivencia, incluyendo las novedades que surjan, como en este caso lo es el nuevo taller que se va a crear. De tal modo se aprovecha la ocasión para presentar esta propuesta, y también para conocernos.

El planteamiento inicial que se hace es el de un espacio, donde se dispondrá de materiales artísticos variados, en el que se posibilite la expresión plástica como medio de comunicación. Por iniciativa del coordinador y propia, se pretende no nombrar el término *terapia*, para que no se produzcan asociaciones ni identificaciones con otras actividades. A partir de este momento, comienza la experiencia del taller.

1.2 La partida y el destino.

¿Puede el arte ser terapia en este contexto?

Hipótesis y Objetivos

¿Es efectivamente la actividad artística un vehículo para la reelaboración de conflictos intrapsíquicos? ¿Pueden ser estos conflictos manifestados, expresados y encarnados en lenguajes no verbales? ¿Es posible la integración positiva de estos conflictos mediante los procesos creadores?

El equipaje de lecturas comenzaba a ser amplio cuando, al cabo de gestiones y esperas, entro por primera vez en la comunidad terapéutica a poner en marcha el taller. Mientras la terapeuta reunía a los/as pacientes que inaugurarían conmigo este nuevo espacio, revoloteaban sobre mi cabeza los conceptos aprendidos, la escasa experiencia que tenía, (entonces no me parecía tan precaria), la ilusión. Su vuelo aturdido, impaciente, lejos de dibujar un camino amable, emborronaban su perspectiva, atropellándose. Entre tanto, un grupo de personas despertaban de su letargo en los sillones de la sala de estar, para mirar expectantes a la mujer desconocida que les sonreía. Detrás del gesto, mis temores se encadenaban para estallar consecutivos, como en una sarta de interrogantes que quedaban suspendidas en mi pensamiento.

“Art is a good medium for capturing this intense experience. Also to its is that it is (a) an activity that (b) uses what are often stronger visual learning skills to (c) lend structure and (d) give people who tend not to be contemplative a way to express their feelings in therapy. The product of art therapy, the art itself, provides the patient with a visual record of those feelings or ideas that have come up.”

(Diane Stein Safran, 2002,23)

“El arte es un buen medio para captar esta intensa experiencia. Además de esto es una actividad que usa lo que es con frecuencia el rígido aprendizaje de destrezas visuales para dar estructura y proporciona a las personas que no tienden a ser reflexivas una manera de expresar sus sentimientos en terapia. El producto de arte terapia, el arte del sí mismo, proporciona al/a la paciente un registro visual de aquellos sentimientos o ideas que emergen.”³

No es preciso redundar en el valor terapéutico del arte. La creatividad, analizada desde múltiples perspectivas, como mínimo, e inicialmente, nos proporciona un espacio lúdico de exploración: las características propias de los materiales plásticos indagan en sensaciones placenteras, convocándonos a dejarnos acariciar por los colores, las texturas, los volúmenes, incluso los sonidos y los aromas; envoltura de los sentidos que nos regala bienestar. Pero, a poco que nos aventuremos en la actividad artística de cualquier índole, comenzaremos a vislumbrar un horizonte insólito: la posibilidad de transformación a partir de lo dado en la realidad para dar paso a *otra realidad*, que camine no ya por lo que conocemos sino por el terreno de la contingencia, de lo posible o lo imposible, ofreciendo soluciones diferentes, miradas diferentes. La obra de arte y los procesos creadores nos muestran aspectos de la realidad a los que sólo se accede desde la percepción, entendida, a la luz de Luce Irigaray, como *“la elaboración de lo sensible a través de lo mental y viceversa”*, más allá de la simple sensación, del sencillo estímulo que lo sensible proporciona a los sentidos como un afecto pasivo. Contemplar la realidad sólo a través de

³ Traducción propia

los sentidos, dando rienda suelta a las sensaciones, equivale a encontrarse absolutamente solo/a. Pero si lo sensible es elaborado, dando un paso más del que nos alumbra Irigaray, a través de lo mental, no sólo a partir de lo cognitivo sino, fundamentalmente, haciendo el necesario remanso en la emoción, la realidad nos atraviesa y somos capaces de abrir un diálogo, un puente que hace posible la comunicación con ésta y no sólo su acatamiento. Un camino de ida y vuelta, para elaborar también lo mental a través de lo sensible. De ser voyeur, que mira desde bambalinas, entramos en la escena como protagonistas actuantes, como sujetos capaces de acceder al guión desde la vivencia. Quizás no consigamos adaptarlo a nuestro deseo, pero su relectura nos ofrecerá matices que habían quedado relegados, nos brinda alternativas a su discurso unívoco inicial. El trabajo creativo se presenta, de este modo, como la posibilidad de transformar nuestra mirada sobre el mundo, sobre la realidad que habitamos. Su contingencia es múltiple, por lo que contemplarla de manera única, creyéndola objetiva no deja de ser engañoso, ilusorio.

“En cierta medida, objetividad es un vocablo relativo, pues, por definición, lo que se percibe de modo objetivo es concebido, en cierta proporción, en forma subjetiva.”

(Donald W. Winnicott, 1996, 94)

Diríamos, entonces, con Winnicott, que la creatividad se refiere al enfoque de la realidad exterior por el ser humano, es decir, nuestra relación con lo externo, en la que nuestra responsabilidad es insoslayable. Si partimos de que no hay una sola realidad indiscutible para todo ser humano, en cualquier parte del mundo, para cualquier generación, para hombres y mujeres, el concepto de realidad se vuelve flexible, moldeable, múltiple, y sobre todo, visible y accesible cuando en la relación interviene la creatividad. La emoción, el material genuinamente artístico, es inherente a la mirada creativa; no podemos despojarnos de cuánto somos al recorrer ese camino hacia lo externo, con lo cual, el viaje también será a nuestra mismidad.

Al intentar analizar la relación que establecemos con la realidad externa e interna es necesario detenernos en las situaciones en las que esta conexión es difícil, confusa e incluso inexistente. Y aquí es donde nos encontramos con las enfermedades mentales. Entre ellas, la esquizofrenia, presenta como uno de sus síntomas fundamentales, precisamente, la pérdida del contacto vital con el mundo exterior e interior. En efecto, el repliegue psicótico aísla al enfermo/a mental de la realidad, interrumpiendo la relación con su entorno, pero también con sus propias emociones. De manera similar, ocurre con otro tipo de trastornos, como el trastorno límite de la personalidad, caracterizado por acciones impulsivas e impredecibles que provocan inestabilidad en el estado de ánimo y en las relaciones interpersonales. ¿Podría, entonces, la actividad artística suturar esta ruptura? ¿Sería posible que los procesos creadores restablecieran ese vínculo perdido? ¿Puede el arte ser terapia en este contexto?

Convendría saber entonces que la terapia, más allá de lo que es terapéutico, de beneficio más o menos momentáneo y transitorio, implica un cambio favorable, que permanezca después de la sesión terapéutica. Por ello, se distingue de aquellos procedimientos destinados fundamentalmente a distraer la atención sobre los conflictos; en la comunidad terapéutica, a ocupar el tiempo libre, intentando evitar el sopor de los/as pacientes en la sala de estar o por los bancos del jardín, o sus enfrentamientos. Algunas de estas actividades, enmarcadas dentro de la terapia ocupacional y utilizando medios plásticos, son productoras de objetos de la más diversa índole, que ciertamente provocan, en el mejor de los casos, satisfacción y entretenimiento en quienes las realizan, pero lo producido está prácticamente decidido de antemano en la propuesta, no estableciendo más relación con su autor/a que durante su ejecución. Se considera fundamental la culminación exitosa del objeto: depurar, en lo posible, la técnica para llevarlo a cabo, aprovechando la circunstancia de que, para ello, el/la paciente habrá de enfocar su atención en la tarea, con lo que, durante el tiempo que ha ocupado en su elaboración, se ha mantenido activo/a, estable y relacionándose de modo adecuado y conveniente; objetivos todos nada despreciables. Una vez terminado, el objeto se desvincula de su autor/a; como mucho constituirá un obsequio para los familiares o lucirá decorando alguna estancia hasta que venga otro a sustituirlo. Tampoco será demasiado importante el momento de su realización ni quien esté presente, pudiendo cambiar esta situación dependiendo de las necesidades o la disponibilidad de monitores/as y terapeutas. Por otro lado, la secuencia de productos no significará ningún proceso; la mayor parte de las veces no constituyen más que un conjunto de hechos aislados.

Desde otra perspectiva, la psicopintura constituye un procedimiento terapéutico que utiliza la actividad creativa espontánea de los/las pacientes, siempre inscrita en un contexto grupal, donde se privilegia la vía catártica del acto artístico para posibilitar la reducción de tensiones en la interrelación de los miembros del grupo. El interés fundamental es el seguimiento de los/las pacientes en el contexto de la relación grupal. En este tipo de experiencias se introducen elementos de la Gestalt, de la Terapia Activa de Grupo de Slavson, de las teorías de Bion, de Foulkes, y de la Psicología Topológica de K. Lewin, entre otras, excavando por ello en un marco de referencia psicoanalítico desarrollado en su vertiente psicosociológica. Fundamentalmente, el elemento terapéutico consiste en un discernimiento de las relaciones humanas perturbadas y un aprendizaje de nuevas relaciones humanas. La obra colectiva que realiza el grupo es un medio que facilita la expresión de los sentimientos y emociones, para convertir, según quienes lo practican, los procesos primarios en secundarios. A partir de ella, y de los comentarios posteriores, se analizan las transferencias y fantasías, así como las modificaciones que se producen en las relaciones entre los miembros del grupo. El/la terapeuta actúa de facilitador de la integración, del enfrentamiento con la realidad y catalizador de las tensiones intragrupalas.

El arteterapia se acerca aún más a la relación entre el/la paciente-cliente, el objeto

artístico y el/la terapeuta. El objeto artístico es producido en un determinado contexto espacial y temporal; se convierte así en registro de un momento preciso, estableciéndose el tiempo total como un proceso. El proceso es la historia del viaje que emprende el/la paciente-cliente, acompañado/a por el/la terapeuta, a bordo de la emoción y atravesando territorios artísticos para arribar a su sí mismo. Por eso, cada uno de sus instantes es precioso, único, insustituible. Cada objeto, también cada palabra y cada gesto, en el momento en que han sido elaborados dentro del proceso es fundamental, por cuanto convierte en tangibles las emociones y vivencias de ese determinado instante dentro de la historia del/de la paciente-cliente. En efecto, la actividad artística se convierte en vehículo de comunicación no verbal, situándose la obra en el centro de la relación entre paciente-cliente y terapeuta, indagando no sólo en este vínculo transferencial sino en el paisaje real, posible e imposible del sí mismo de su autor/a, con todo su acervo de recuerdos, fantasmas, sueños y deseos que se ponen en acto.

Considerando el arte como un campo privilegiado de representaciones mentales que connotan mensajes implícitos y ofrecen informaciones ricas y precisas sobre los procesos de interacción entre lo consciente, lo preconscious y lo inconsciente; atendiendo así mismo, a que la expresión artística de estas elaboraciones, en las que nos vamos gestando como individuos en contextos socializadores, resultan menos amenazadoras y más claras que su verbalización; y partiendo, junto a Winnicott, de la posibilidad de que, incluso en situaciones adversas, como la enfermedad mental, no se produzca una destrucción total de la capacidad creadora, nos planteamos como hipótesis la constatación de que :

El arte y los procesos creadores, pueden utilizarse como terapia en un contexto psiquiátrico como la Comunidad Terapéutica del Área Norte del Hospital Virgen de las Nieves de Granada, donde conviven enfermos/as de diversas patologías de carácter crónico, fundamentalmente psicóticas, con un predominio de pacientes esquizofrénicos/as, pero donde nos encontraremos también con otros trastornos, como el trastorno límite de la personalidad.

Así, nuestro destino se dibuja como una trama de objetivos que señalan la posibilidad de un resultado, en el que hayamos logrado:

- *Proporcionar un espacio donde sea posible la creatividad, donde se favorezca, donde el individuo encuentre un ambiente suficientemente confiable para poder expresarse sin temor.*
- *Sostener, acompañar, para propiciar, mediante el desarrollo de un lenguaje artístico propio y su puesta en acto en un proceso creador, la búsqueda de una forma diferente de relación con la realidad de cada uno/a, una perspectiva distinta desde donde comprender, valorar y asumir nuestro ser en el mundo.*

- *Inquirir, mediante la actividad artística y la puesta en marcha de los procesos creadores, que cada uno/a de los/as asistentes al taller tomen consciencia de ser sujetos de su vida, en la medida que puedan, tanto individual como colectivamente, tomar decisiones, opinar y reflexionar, al menos en este contexto y sobre los objetos y las intervenciones que pueden generar dentro de él.*
- *Verificar y visibilizar la creación artística dentro de un taller de arteterapia como posible agente de intervención terapéutica, contando con la no interpretación y la no acometida desde el conflicto sino partiendo del propio proceso creador, la relación con el objeto artístico y la transferencia.*
- *Profundizar en la comprensión del acto creativo, mediante la relación que se establece con los materiales plásticos y el objeto artístico, sus equivalencias en la relación con el sí mismo y las conexiones que favorece y evidencia entre lo inconsciente, lo preconscious y lo consciente.*

1.3 Metodología

La metodología que se configura como idónea para el tipo de investigación que he realizado se incluye dentro de las llamadas *de investigación cualitativa*. Se adentra en este territorio de manera natural, y desde el primer momento, pues es resultado del estudio de una realidad en su contexto: la introducción de un taller de arteterapia en una comunidad terapéutica concreta, dentro del ámbito psiquiátrico. El nombre mismo de la experiencia nos acerca a los detalles de su naturaleza, en el espacio intermedio entre dos campos de conocimiento: el arte y la terapia. Confluirán así los fundamentos conceptuales propios de ambos, desde un determinado enfoque. Nos situamos desde una perspectiva crítica, feminista y posmoderna, que reflexiona y desafía las narrativas dominantes, deconstruyendo la cultura hegemónica occidental para darle voz a *los otros*. Los productos creados en el taller, estos *otros* discursos, son nombrados como objetos artísticos que contribuyen a la verdad del mundo, como una parte de su hermoso, heterogéneo y fecundo paisaje.

Integrando teoría y experiencia, frente a la rígida oposición modernista que las separa, esta investigación se alimenta fundamentalmente a partir de las teorías psicoanalíticas, con matices que hunden sus raíces en la fenomenología, interviniendo también conceptos procedentes de la educación artística, sin dejar atrás los textos escritos por artistas. Siendo consciente de que, como afirma Craig Owens, ningún discurso puede responder de todos los aspectos de la experiencia humana, no asiré ninguna de estas

teorías en exclusiva, para hacerlas fluir de una a otra; para que adquirieran su sentido iluminadas por la experiencia, por la vivencia de cada instante, de cada situación. A su vez, la experiencia será anticipada, comprendida y revelada por la teoría, que se desprende de toda su solemnidad para cubrir mis pies de viajera, adaptándose al camino y facilitando mi paso por los terrenos más pedregosos.

De acuerdo a esto, y por la naturaleza inductiva de este tipo de metodología, el conocimiento y la vivencia de los fenómenos, hechos y casos promueven a la comprensión de estos; no son situaciones aisladas sino que configuran, desde una perspectiva holística, una trama de experiencias donde yo misma también ocupó un lugar. De esta manera, no me sitúo como mera observadora, tampoco objeto, sino que intervengo en la investigación, a modo de instrumento de medida cualitativo, a partir del valor otorgado a la contratransferencia. Ésta, definida, a partir del psicoanálisis como *“el conjunto de reacciones inconscientes del analista frente a la persona del analizado y, especialmente, frente a la transferencia de éste”*⁴, ofrece, (paralelamente en nuestro contexto, sin analista ni analizado, sino guía del taller de arteterapia y paciente-cliente), una información rica, a la vez que contingente, que nos emplaza en una encrucijada de posibilidades; sólo la interpretación del/de la propio/a paciente-cliente nos señalará un camino entre todos ellos. Mis propias emociones al respecto servirán de indicadores alternativos, suspendidos en la relación intersubjetiva, para no interferir, dentro de lo posible, en los deseos y fantasmas de cada asistente al taller, pero puestos en acto como sugerencias a la hora de detenerme en cada detalle. Mi labor será de cartógrafa: elaborar un mapa con los datos que vaya aportando, verbales y no verbales. El trabajo de investigación, en un contexto humano, intentando atravesar el cuerpo, el sentimiento, el pensamiento y la emoción de personas concretas, de historias, (que no de historiales, que se abandonan en carpetas) me dispone a abordar la aventura con cada uno/a de ellos/as. Y marchó con lo que soy, con mi cuerpo habitado, usando, como aconseja Arnoldo Liberman, *“los dos oídos, el de la inteligencia y el del pecho”*, para poder ser *“un habitante de la inteligencia en el exacto lugar del corazón”*.

He elaborado así, una metodología propia humanista, que pretende la interpretación de los diferentes procesos desde el significado que cada una de las personas implicadas les otorga, utilizando el valor de la emoción como vehículo de conocimiento. Para ello, el trabajo de campo se ha desarrollado como un largo e intenso proceso global, de acercamiento a cada una de las realidades que constituyen los procesos individuales, lo cual ha procurado una gran cantidad de material gráfico, verbal y no verbal, nacido en el centro de la relación intersubjetiva de la que he formado parte.

⁴ Esta definición es la que recoge el *Diccionario de Psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. (84, 1994) Para comprenderla, es necesario conocer que la transferencia, tal y como explica este mismo texto (p.439) designa el proceso en el que los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, de un modo especial, dentro de la relación analítica, con lo que el/la analizado/a vuelca sus emociones, sentimientos y fantasmas sobre el /la analista.

Según los parámetros que caracteriza a las investigaciones cualitativas, he atendido más a la comprensión experiencial como objetivo, indagando en los hechos, más que buscando las causas, y adquiriendo un papel personal desde el comienzo, aunque no unívoco, que contempla, por tanto, la coexistencia de múltiples realidades. Para ello, he utilizado un estilo descriptivo, abundante en reflexiones y densidad, que reactualiza la vivencia del taller, con todos los matices y aspectos que he sido capaz de recoger.

Por la importancia que adquiere la actuación de cada persona que interviene, destacando así el carácter predominante de la acción, destinada a la transformación del medio social, este estudio se incluye en el tipo de investigación que se denomina *Investigación-Acción*. Como tal, pretende el análisis de las acciones humanas y las situaciones sociales; en este caso, en el contexto de una comunidad terapéutica para enfermos/as mentales, dentro del tejido humano entre pacientes, facultativos/as, enfermeros/as, celadores/as y yo misma en el taller de arteterapia, que se introduce como un paréntesis en la cotidianidad y la rutina de la dinámica clínica. Como investigación-acción mi iniciativa se inserta en esta trama, observando y analizando los hechos dentro de su marco referencial, en interrelación con todo lo que ocurre fuera y dentro del propio taller y a partir de la relación con los/as participantes, del encuentro dialogante, respetuoso y confortable. Pero, dentro de la relación que se establece, ni estas personas ni sus producciones son sólo objetos de estudio, sino que, merced a la naturaleza de esta investigación, y sostenidos por mi intervención, pasan a ser sujetos visibles, que realizan su propia búsqueda, que diseñan sus caminos, que marcan límites, que disponen las reglas del juego. Son los/as beneficiarios/as de esta mejora en sus vidas, al menos durante el tiempo que dura el taller, pero también sus autores/as, colectiva e individualmente. El resultado es la toma de conciencia de su propio saber, de sus propios recursos, de su propia experiencia vital que se valida y es capaz de iluminar no sólo el propio camino. La puesta en acto de esta metodología, por su conexión con este empoderamiento de todas y cada una de las personas que intervienen, se convierte en un acto democrático, donde el diálogo y la relación intersubjetiva resultan fundamentales, por lo que podríamos afirmar que, dentro del tipo de investigación-acción, se aproxima a la denominada *investigación participativa*. Esta afirmación se constata asimismo por su posicionamiento en una perspectiva ontológica relativista, que considera la aprehensión y el conocimiento de la realidad de manera individual y colectiva, privilegiando la participación en la reflexión, la construcción colectiva del conocimiento, que da lugar a un cambio en la experiencia de vida personal y social.

Los/as autores/as ⁵ que analizan las características de este tipo de investigación, matizan que, paradójicamente, aunque se subraya este carácter participativo y de auto-

⁵ Entre los textos dedicados a este tema destacamos RODRÍGUEZ GÓMEZ, G. ; GIL FLORES, J. ; GARCÍA JIMÉNEZ, E. *Metodología de la investigación cualitativa*. Ed. Aljibe S. L. Granada, 1999.

dirección de la investigación-acción, es necesaria la presencia de alguien que coordine o lidere el proceso. En este lugar me sitúo, para, una vez terminado el trabajo de campo, comenzar un análisis cuyo proceso se aproxima asimismo a la investigación fenomenológica, de la que no me siento exenta. Sin ser fenomenóloga, mis reflexiones navegan en torno a lo individual y la experiencia subjetiva, por lo que la cotidianidad avanza hacia el primer término. Mi descripción se acerca a la piel de los/as asistentes al taller, a sus gestos más imperceptibles, al ritmo de su respiración o el leve temblor de sus dedos. Atiendo a sus palabras, breves o en manantial abundante, a sus sonidos, a los pequeños detalles que escapan a cualquier estadística, que trascienden cualquier listado de los aspectos más recurrentes: cada una de estas manifestaciones de lo humano tiene su propio contexto, su propia circunstancia, que no se puede reducir para ser globalizada en el conjunto, para ser categorizada, para ser invisibilizada entre consideraciones generales. Hay una intencionalidad, un significado oculto entre las formas, las líneas, las texturas, más allá de su figuratividad; lo hay también en la manera de acercarse al caballete, de atender o no a la demanda, de tomar un pincel o rechazarlo. Intento acompañar a cada uno/a en su búsqueda para asistir al encuentro entre el ser humano y su significado, el que él o ella otorgan a su propia existencia, a su experiencia subjetiva inmediata, que configuran una perspectiva única, la de cada uno/a, que expone su interpretación sobre el mundo que habitan y del que, quizás comiencen a reconocerse como autores/as.

2. LOS ATAJOS TEÓRICOS

Para comenzar, sólo llevaba unas pocas provisiones. Frente a la nitidez de lecturas iniciales, como *El arte como terapia* de Dalley, comencé a adentrarme en la teoría que sostiene el arteterapia desde su perspectiva psicoanalítica. Partía de sus textos, que acogía, en principio, con más fe que comprensión. Las palabras de Freud, Lacan, Melanie Klein, Hanna Segal, Winnicott o Natividad Corral, parecían encender luces en mi conocimiento, que se desvanecían con frecuencia y facilidad, pues aparte de resultar inicialmente muy complejos, me parecían lejanos e inaccesibles, como si no tuvieran nada que ver con aquella sala llena de pacientes mentales, ni conmigo misma en medio de ellos/as. Así, que, cuando comienzo la experiencia, aparte del sostén de mi directora, no encuentro otro lugar donde asirme que mi breve experiencia anterior, y cierto resplandor procurado por estas lecturas. No obstante, estos presupuestos teóricos comienzan a aparecer, a veces algo difusos, y otras, nítidamente, en la experiencia, ofreciéndome lugares de encuentro que solucionaban situaciones concretas. No puedo separar ya este marco teórico de su vivencia en el taller, y de cómo esta conjunción ha ido construyendo una metodología propia, flexible y dinámica.

Hube de contar, por ejemplo, en principio, con el casi total desconocimiento de las personas que podían acudir. No sabía cuántas, ni quiénes eran, ni sus diagnósticos. Por ejemplo, por mucho que intentara comprender la sintomatología de las enfermedades mentales más frecuentes, no podía ver cómo ésta se pone de manifiesto. Esto, en las primeras ocasiones, origina situaciones que resultan ahora algo cómicas, como mi confusión al creer pacientes a algunos integrantes del personal sanitario. Pero esto, lejos de ser una dificultad, ha procurado en mí una actitud despierta y de total apertura desde el comienzo, en la que cualquier prejuicio resulta inútil. Así, esta metodología se construye con lo que la experiencia va demandando del cuerpo teórico, y no al revés. No hay por ello, un esquema de acción previamente determinado, sino que es el propio contexto, las características peculiares del colectivo y de cada individualidad las que me instan a introducir un nuevo ingrediente. Por ello, no encontraremos aquí todos los aspectos posibles, (esta investigación no es un compendio de ellos) sino sólo aquéllos que han acudido de manera natural a esclarecer, nombrar y enriquecer la experiencia.

2.1 Compañeros y compañeras de viaje

La lectura de los diferentes textos me conducen por los pasillos que me conducen a su pensamiento, su emoción, pero algo me hace sentirme confortable, perdiendo la sensación de estar de visita. Me detengo, y en un gesto natural, me calzo con sus zapatos

y me acomodo en el sofá. Reconozco un ritmo compartido que hace rimar sus palabras con mi propia manera de sentir, de pensar. Me siento extrañamente acogida: me hacen preparar mis maletas con un material que, con frecuencia, ya estaba allí, pero tan enmarañado que apenas se distinguía. En otras ocasiones, sus palabras generosas me regalan objetos preciosos, habitables, que me envuelven y se dejan envolver por mí, como si fuera posible intercambiarnos sucesivamente la piel, como el bello concepto al respecto con que me obsequia Sami-Ali, “*un espacio de inclusiones recíprocas*”.

Haciendo un rápido recorrido por la bibliografía, encontraremos los diferentes textos que atraviesan este estudio. Algunos de ellos son más o menos habitados, pero otros se convierten en fundamentales, generando un esqueleto interno poderoso. Cómo no, revisar las obras de Freud, en especial *La interpretación de los sueños*, para descubrir en las imágenes los fenómenos de condensación y desplazamiento; y de Jung, *El hombre y sus símbolos*, atendiendo a la comprensión de los símbolos y arquetipos que habitan la psique, y su aparición en los sueños, en los recuerdos. Uno de los pilares esenciales ha sido constituido por la obra de Lacan, y muy concretamente su Seminario nº 4, denominado *La Relación de Objeto*, que va a explicar y sostener la relación que se establece en el taller entre el/la paciente-cliente, el objeto artístico y yo, en mi lugar de guía. Respecto a esta relación son fundamentales las aportaciones del psicoanálisis, también desde la perspectiva de Winnicott, que nos conduce por sus estrategias de juego para situarnos ante algunas muy concretas, como la del garabato. Con él, comprendo el valor del objeto artístico como *objeto transicional* y las características del lugar que debo ocupar, con su concepto de *sostén* y de la *madre suficientemente buena*. Son destacables así sus obras *Realidad y Juego* y *El hogar como punto de partida*. También su obra *Colloqui terapeutici con i bambini* resulta esencial, pues en su descripción de los diferentes procesos que recoge, me ha proporcionado un ejemplo claro y práctico de lo que plantea de manera más teórica, de la intimidad de esta relación en la que el objeto artístico se sitúa en el centro. En este sentido, se convierten en fundamentales los textos de Melanie Klein y Hanna Segal, en especial *Amor, culpa y reparación*, de la primera, y *Sueño, fantasma y arte*, de su alumna y seguidora. Para entender algunos conceptos precisos, han sido muy valiosas las lecturas y relecturas de obras como *Poderes de la perversión* de Kristeva, *Nacimiento del Otro*, de Rosine y Robert Lefort, y *El hombre sin argumento. Una introducción a la clínica psicoanalítica* o *La pulsión y la culpa*, de Francisco Pereña.

Atisbo la necesidad de crear pieles colectivas, envolturas sostenedoras que protejan la imagen del cuerpo. Me aproximo a estos conceptos gracias a Didier Anzieu y su *El yo-piel*, como también a Françoise Dolto, con su texto *La imagen inconsciente del cuerpo*. Este acercamiento al cuerpo y a su realidad como totalidad psicósomática me conduce a la perspectiva de Sami Ali, manifestada en su *Cuerpo real, cuerpo imaginario*.

Además resulta inevitable conocer las peculiaridades de las patologías a las que me enfrento. Entre todas las lecturas que me acercan a lo que significan, es destacable la obra

de Minkowski, *La esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos*, o la de John G. Gunderson, *Trastorno límite de la personalidad*. Resultan también muy valiosas las publicaciones de la Unidad de Docencia y Psicoterapia del Hospital Universitario Virgen de las Nieves del Servicio Andaluz de Salud, por cuanto nos acercan al contexto preciso donde se ha llevado a cabo el trabajo de campo.

Por último, para entender mi propia perspectiva, mi manera de detenerme ante cada circunstancia, he acudido al regazo de Hanna Arendt, en especial a *La condición humana*, a María Zambrano, sobre todo en *Los sueños y el tiempo*, y a Luce Irigaray con *Ser dos*.

3. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Organizar toda la información que recoge esta investigación es una tarea que, sin duda, se puede realizar de muchos modos. Sin embargo, el propio proceso me hace diseñar una estructura que surge de manera natural a partir de una de las conclusiones fundamentales:

He podido constatar que la relación que se establece entre el objeto artístico, su autor/a y yo misma, como guía del taller de arteterapia, es una relación objetal, en la que la obra se sitúa en medio como un objeto transicional, puente emocional entre el/la paciente-cliente y yo.

Me parece muy interesante partir de la realidad del taller, incluso al acometer la configuración del índice, algo que podría ser tan sencillo como ir situando de manera coherente y longitudinal los conceptos, descripciones y reflexiones sobre la vivencia. Sin embargo, esta opción aún me parece más armónica, pues al adoptar esta forma triangular, entre cuyos términos se teje el *rizoma* de la experiencia, atravesada por la emoción que nutre sus fibras, parece que todo se unificara.

Como consecuencia de ello, surge un triángulo sobre cuyos vértices he de concentrar mi atención. En primer lugar, el objeto artístico, que se genera a partir de la relación transferencial; por otro lado, el lugar que ocupó yo misma como guía del taller; y por último, los/as pacientes-clientes. No es un orden de importancia ni de preferencias; en tal caso, los/as pacientes-clientes estarían en primer lugar, pues son los auténticos protagonistas y yo me situaría, sin duda, al final, en el otro extremo de la relación, situando al objeto artístico en medio de ella, como efectivamente ha sucedido.

Pero, por una razón puramente pragmática resulta más conveniente partir del objeto artístico, analizarlo en todos los aspectos que han aparecido en el taller. Su estudio me hace reparar en cuestiones que destilo de la propia experiencia, justo en el nexo que establece con cada uno de los conceptos que el cuerpo teórico aporta, donde teoría y experiencia se abrazan cálidamente, sin el extrañamiento que a priori pudiéramos sentir en las palabras de los/as diferentes autores/as. Al abordar mi lugar dentro de esta relación, empiezo a ser consciente de cuánto ha habido de estrategia en esta aventura. Por último, detenerme sobre el tercer vértice, sin duda el más importante, implica pasar primero por analizar las patologías que padecen la mayor parte de las personas que han pasado por el taller. Esto prepara el camino para adentrarnos en la espesura de nuestro viaje, a través de sus sentimientos, sus temores, sus deseos y sus sueños.

Por todo esto, distinguiremos en este trabajo tres partes fundamentales:

- Análisis en torno al objeto artístico, partiendo de parámetros procedentes del psicoanálisis y que lo sitúan como objeto real, simbólico e imaginario. El proceso creador se configura como un juego donde aparece como objeto transicional. Con una atención hacia los procesos primarios, secundarios y terciarios, este planteamiento privilegia aquellos aspectos que han aparecido efectivamente en el taller.
- Análisis en torno a mi intervención como guía del taller, que reúne los conceptos teóricos más idóneos, según mi perspectiva, para enfrentar la experiencia. Estos fundamentos han sido muy útiles como resortes desde donde he desplegado mi estrategia.
- Esta parte es la más compleja. Mediante un acercamiento previo a la enfermedad mental, fundamentalmente a la esquizofrenia, nos enfrentamos al arduo trabajo de campo, sesión a sesión, con todas sus circunstancias y entrecruzamientos, que recorre los procesos de diecinueve casos diferentes.

3.1 Peculiaridades del texto

En cierto modo, las reflexiones que se suceden a lo largo de este estudio, se configuran, en algunos casos, ya como conclusiones. La ortodoxia aconseja que estas consideraciones finales se sitúen al final de todo el desarrollo, pues son en efecto, concluyentes, pero resulta difícil desgajarlas fríamente de su seno natural. Por ello, las voy resaltando en el texto, (en negrita) para que, acomodadas en su medio, puedan extenderse plenas de significación. No obstante, al final, las iré recogiendo como recuerdos de cada uno de los paisajes, para poder recorrerlo de nuevo, como si miráramos un álbum de fotografías. Junto a estas, se situarán otras que, sin un lugar único en la totalidad del texto, resultan de la experiencia global.

Por otro lado, hallaremos que los estilos de letra irán cambiando. Pronto se advertirá el sentido de estas variaciones. En esta experiencia, nutrida de voces, he de guardar un espacio de escucha para cada una de ellas, de esa manera el/la lector/a irá identificando las formas de la grafía con las referencias bibliográficas, el texto común y las verbalizaciones de los/as pacientes-clientes. Aún encontraremos una más: se trata de aquellas palabras que recogen mis vivencias contratransferenciales, necesarias y útiles sin duda, como nos avisa el psicoanálisis, tanto como discernirlas en el texto, por ser una zona que surge de manera paralela, en el seno íntimo de mi emoción, pero que no ha de hacerse patente en la relación transferencial.

4. LA TRÍADA FUNDAMENTAL EN EL TALLER DE ARTETERAPIA

Volvemos a partir de la reflexión ya expuesta para atender a las relaciones que se ponen en juego en el taller de arteterapia: **En el transcurso de las sesiones, he podido constatar que la relación que se establece entre el objeto artístico, generado en el taller de arteterapia, y tanto su autor o autora como yo misma, es, en efecto, una relación objetal, en la que la obra se sitúa como el objeto transicional que sirve de puente emocional entre el/la paciente-cliente y yo.**

La relación de objeto se define como el modo de relación del sujeto con su mundo, interviniendo en ello la organización compleja y total de la personalidad, la aprehensión de los objetos, y los tipos de defensa predominantes. La fantasía inconsciente, como expresión mental de los instintos, según nos asegura Melanie Klein, halla forma tangible en la obra plástica. Asimismo lo hacen el deseo y la voluntad de reparación. Pere Bofill y Jorge L. Tizón precisan sobre el concepto de objeto y de relación objetal a los que se refiere el psicoanálisis, de forma clara y concisa:

“Objeto es para el psicoanálisis toda persona, cosa, ente animado, inanimado o abstracto o toda parte de los mismos (objetos parciales) hacia los que se dirigen nuestras pulsiones o motivaciones fundamentales, nuestras tendencias, impulsos, deseos... Esa persona, animal, cosa o ente abstracto (o una parte de los mismos) se convierte así en el objeto de nuestras pulsiones. Como la relación del ser humano está basada en la satisfacción de las pulsiones, motivaciones, tendencias, etcétera, de diversa profundidad y perentoriedad, y esos impulsos tienen siempre un objeto externo o interno a los que dirigirse, de ahí que empleemos a veces el término más teórico de relación de objeto o relación objetal en vez de los términos relación interpersonal o relaciones humanas.”

(Bofill y Tizón, 1994, 86)

El taller se abre como un espacio donde se entrelazan una serie de relaciones que llegan a conformar una auténtica red. El acto de crear una imagen u objeto artístico se coloca en el centro de esta trama, como punto neurálgico desde donde surgen todas las conexiones.

En primer lugar, hay una tríada fundamental que descansa en sus tres vértices:

- el/la paciente-cliente;
- el/la arteterapeuta o, en este caso, yo, como guía del taller de arteterapia ⁶;
- el objeto artístico;

Cada uno de los componentes del triángulo se relaciona íntimamente con los otros dos, pero habría que puntualizar sobre una evidencia: es en la relación entre el/la paciente-cliente y la guía donde se genera el tercer elemento. Es decir de la relación intersubjetiva surge un objeto que se sitúa en medio, como metáfora de dicha relación. Un objeto que viene a reparar un agujero: el hueco que genera el deseo. Por esto dirá Lacan:

“La relación central de objeto, la que es dinámicamente creadora, es la de la falta”.

(Jacques Lacan, 1996, 54)

La falta de un objeto que se perdió, que tiende a recobrase para restituir aquél que nos conectaban a las primeras satisfacciones.

Es un objeto real, anudado a su presencia simbólica e imaginaria. Real en cuánto que materia tangible, trae a la existencia física los más profundos contenidos inconscientes, transpuestos en trazos, volúmenes, colores y texturas. Tan real o irreal como el cuerpo que nos encarna, como la piel o el cabello que nos percibimos, son estos materiales que, como aquél, se muestran dóciles o indiferentes a nuestra necesidad de dotarles un modo de estar en presencia. Por ello, su realidad se entrama en lo simbólico, registro que nos atrapa en su poder comunicativo, así como en lo imaginario, como imagen especular del inconsciente. Esto permite al autor/a la contingencia de un encuentro con su sí mismo a partir de lo sensible. A mí me proporciona el mapa para buscar un camino que nos conduzca a ambos/as, vereda del recuerdo del paciente-cliente, pero destino para los/las dos. El paisaje que descubrimos en la travesía no me es extraño; sus sombras y sus luces también me cubren.

Susan Hogan nos presenta el objeto artístico como un lugar de encuentro, no sólo del/de la paciente -cliente con su sí mismo; también el/la arteterapeuta encuentra un espejo.

⁶ De alguna manera he de poner nombre a mi lugar en el contexto. No soy *arteterapeuta*, por lo que no puedo adoptar este apelativo. Me parece que la palabra *guía* es explícita y hermosa. Más adelante analizo esta cuestión en detalle.

“In art therapy there is a triangular relationship which involves the therapist, the client and the art object. For both client and therapist the art object can be a depiction of how they see the client’s position in the world. This process of representation is central to the therapeutic process.”

(Susan Hogan, 1997, 22)

“ En arteterapia hay una conexión triangular que implica al/a la terapeuta, al/ a la cliente y al objeto artístico. Para el/la cliente y el/la terapeuta el objeto artístico puede ser una manifestación de cómo ambos comprenden el lugar del/de la cliente en el mundo. Este proceso de representación es fundamental en el proceso terapéutico.”⁷

Ambos reflejos se manifiestan con la misma avidez que pueden mezclarse. Habremos de estar muy atentos/as a estas proyecciones, guarida fácil para la contratransferencia que se instala silenciosamente, camuflada entre las palabras, y a la que habremos de distinguir de la interpretación únicamente válida: la de los/las propios/as autores/as de las imágenes. No digo con ello que hayan de ser desechados los sentimientos contratransferenciales: constituyen un medio de información muy valioso, aunque nunca han de ocupar el lugar del sentido, sólo otorgado por el/la paciente-cliente.

El objeto artístico se nos presenta en los tres registros, real, simbólico e imaginario que como hilos de una urdimbre nos atraviesan en el taller al paciente/cliente y a mí, creando un tejido sutil y dinámico, que abriga y contiene ese lugar intermedio donde es posible el encuentro creativo. Un lugar que no pertenece a ninguno/a de los/las dos sino a ambos/as, un lugar de transición, un espacio potencial para el juego. El lugar donde acontece la actividad creativa como fenómeno transicional, arropada o desvestida por la transferencia y la contratransferencia, mantos orgánicos en continuo cambio que se envuelven recíprocamente; se desgarran y se regeneran como seres vivos.

A esta red primera, inaugural, se enlazan otros elementos que giran en torno: el objeto creado se relaciona con su autor/a, que, a través de éste, entrará en relación no sólo con el/la arteterapeuta, (o la *guía*) sino con cada uno/a de los/las asistentes al taller.

Igualmente con el grupo como colectivo, que no se sitúa en cualquier lugar. La actividad se desarrolla en un espacio físico, habitado. Un lugar que ya estaba, pero como simple acotamiento espacial, con entradas y salidas, con una determinada luz, unas dimensiones, unos colores. Nada es inocente. No ocurren los acontecimientos en un lugar como lo harían en otro. Pero no sólo las condiciones físicas diseñan el espacio. La actividad artística genera una arquitectura invisible a los ojos, pero que se percibe

⁷ Traducción propia

alrededor. Como paredes elásticas que nos contienen, sujetando y protegiendo la intimidad necesaria. La relación fundamental se establece en este territorio, que, por sus características peculiares, le darán escenario también al rizoma que va brotando sesión tras sesión, por el que se deslizan, como pequeñas constelaciones, cada uno de los dibujos, escritos, pinturas, gestos: los actos creativos que vuelven a generar su propio universo triangular entre su autor/a y yo.

Pero el taller se ubica dentro de un centro terapéutico, habitado por otras personas, tanto pacientes como sanitarios. El taller se sitúa como un paréntesis más o menos consentido, del que surgen metáforas en objetos visibles. La metáfora actúa sobre el contexto, como éste sobre ella. El objeto artístico se vuelve a situar en el centro de una relación, quizás la más inquietante: el/la paciente-cliente y el Otro, encarnado en este contexto fundamentalmente en los/as facultativos/as, que hasta este momento, con la contundencia que les permite el sistema sanitario, pocas veces se encuentran con sujetos protagonistas como pacientes. Se producen algunos cambios en los papeles, que entusiasman o se aborrecen; en cualquier caso desestabilizan el esquema congelado que nos sitúa a cada uno/a de nosotros/as en un lugar predeterminado, imprescindible para que se perpetúen las jerarquías. La estructura comienza a hacer aguas y el deshielo arrastra con él la autoridad del Otro, que siente amenazada su omnipotencia.

5. EL OBJETO ARTÍSTICO

5.1 Lo real

5.1.1 Los materiales artísticos. Encuentro con el *ello*.

La primera relación que se establece es con el propio material. La pintura, el papel, el cartón, los pinceles, son objetos que pertenecen al mundo tangible, pero que al entrar en el campo perceptivo entablan un diálogo con nuestro *yo*. El tacto cálido y aterciopelado del cartón o del papel, nos remite a las experiencias más tempranas del contacto con la piel propia y la de otros. Al acoger nuestra acción pictórica se redonda en esta función de piel. Piel de regazo, contenedor de sueños, de tristeza, de temores. Piel de las manos que cobijan, que ofrecen. Como los lactantes que vuelven el rostro al contacto de la piel, la mirada descansa y busca alimento en el vacío del soporte que espera, deteniéndose suavemente en cada pequeña mota que difiere, como si fueran lunares en la piel del pecho materno. Como constelación que nos marcara un camino en la oscuridad de la noche, el camino a la imagen que satisface el deseo de contemplarnos en el espejo.

Los pinceles asimismo nos ofrecen sensaciones contrapuestas y extremas, desde la suavidad del pelo de un pincel de acuarela hasta la dureza inconfortable de las brochas más rudas. Al tomarlo en la mano, se sumerge como si se tratara de un dedo reencontrado, vivo y articulado como los otros, pero capaz de concentrar todas las huellas, con la particularidad de estar conectado directamente al pensamiento; enhebrado mediante un sistema nervioso absolutamente peculiar, que más allá de comunicar la simple acción motora, convierte el movimiento en dictado del sentimiento. Tan fácilmente se recubre de epidermis, como objeto introyectado, que deja pronto de ser una herramienta externa, se hace cuerpo, colmando el hueco de la mano. Cuando lo soltamos sobre la mesa, después de una sesión intensa, se produce momentáneamente cierta sensación de habernos sido amputado. Cierta falta, pues ese contacto con el pincel, o con el lápiz nos mantiene conectados a la obra, pantalla del pensamiento, visor del *yo*; al dejarlo a un lado se desata el lazo que nos anudaba al propio *yo*, aunque queda la imagen sobre el soporte como registro de toda esta relación dinámica. No en vano, en el taller de arteterapia, es muy común que desaparezcan pinceles, lápices y tizas. El/la paciente-cliente “olvida” que lo lleva en la mano cuando se va. Entrecorrido este olvido, porque su contacto nos hace conscientes del cobijo que nos proporciona el propio cuerpo, abrigado por el objeto-recuerdo, objeto transicional entre la persona y el *sí mismo*.

Florece al unísono los sentidos ante el sencillo acto de derramar pintura: la untuosidad rememora y conecta con el propio cuerpo y sus fluidos. La visión del material agrupado y contenido en sus tarros, o su expansión por el soporte, se relacionan

activamente con las pulsiones que se desarrollan en la llamada fase anal. El psicoanálisis⁸ nos explicará esta fase como la segunda de la evolución libidinal, momento de organización pregenital donde aparece un tipo de erotismo, el erotismo anal, que, por un lado, vinculado a la evacuación de las materias fecales se manifiesta como pulsión sádica de destrucción del objeto. El acto de hacer salir el material pictórico de su continente pone de manifiesto su carácter informe, dúctil, sometido a nuestra acción. Pero, la pintura, como antes el pincel, se adhiere a nuestro cuerpo, y acoge el desplazamiento del *yo* diluido por el soporte. Es nuestra carne la que avanza en pinceladas, en trazo. Es nuestro ser el que se diluye, el que se derrama y gotea. Es la vida apoderándose de la materia y la existencia que se continua más allá del espacio corporal. Material, que además, una vez en el exterior, no podemos controlar completamente pues inunda cuanto toca. Su resistencia es metáfora de cuánto se resiste nuestro ello a ser forma. Ese caos con el que hemos de reconciliarnos toma cuerpo en la materia informe, que se ofrece al juego, en un ir y venir del *yo* al *ello*. Esto nos conduce hacia el otro polo de la pulsión sádica: el control posesivo, que se manifiesta en la retención. Intentaremos conducirla para no sentirnos deshechos; la retención nos previene de la experiencia de muerte, de la vuelta al estado inorgánico, a la desintegración, que nos asusta y nos atrae. La pintura se cargará de valor simbólico al materializar la pulsión, en ese doble juego de expansión y retención que le otorgamos desde nuestro ser de sujetos actuantes.

Mantendrá su carga pulsional aún cuando la imagen esté terminada, en valores de autoexpresión, pues el *yo* se ha asimilado a ese material. El nuevo objeto, aparte de su significación manifiesta, posee una significación latente, que será percibida a partir de la propia materia. Don que le devuelve la obra a su propio autor/a, más allá de su acción, más allá de su deseo, es la manifestación del *ello*.

La mesa del taller es como un gran regazo oferente, donde los pliegos de papel coinciden con los lugares a los que se puede acceder con solo sentarse en los asientos que se disponen alrededor. Pero ya desde la puerta, la mirada se detiene, estimulada por el color que irradian los tarros de pintura, por la suavidad de los tonos de las tizas que se amontonan en el centro, por el salpiqueo de lápices, pinceles y brochas. Los sentidos nos empujan a acercarnos, sólo para disfrutar del blanco limpio del papel sobre la mesa, buscando satisfacerse creciendo en intensidad sensorial. La mirada despliega sus dedos sensibles que recorren el paisaje. Si alguien ya trabaja en una imagen, es inevitable dejarse llevar por el ritmo de los pinceles, adivinar su rastro. Los sentidos se recrean y buscan satisfacción. Las sensaciones reconfortan y se intensifican, se evocan unas a otras. Si nos sentamos a la mesa, la cercanía nos permite oler los materiales, escuchar el pincel que se desliza. La mano, furtivamente, consigue tomar un lápiz, o cualquier otra llave para abrir lo que se oculta en el papel vacío: ese territorio que no pertenece ni al

⁸ *Diccionario de psicoanálisis*. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. Ed. Labor Barcelona, 1994.

inconsciente ni a lo consciente, ni a lo interno ni a lo externo sino que participa de ambos.

5.2 De lo real a lo simbólico

5.2.1 Deseo, falta y reparación.

La huella que incide sobre el papel o el cartón va generando una imagen, de manera que la corriente de deseo que mana desde el sujeto y viene a remansar en los materiales pictóricos invierte su sentido, devolviendo un reflejo que a lo largo del proceso determinará, de algún modo, el cauce del deseo generador. Como la onda que rebota en la orilla del estanque y se cruza con la originaria, así la imagen revierte su potencial expresivo sobre su propio/a autor/a. **La obra plástica, que se expresa en imágenes, al igual que los sueños, traen a la realidad presente los deseos inconscientes y conscientes.** Freud comienza esta andadura de prestar atención a las imágenes producidas en los sueños como una elaboración de la psique. La agudeza de sus observaciones respecto a la elaboración onírica será muy útil en nuestro contexto, pues como él mismo afirma *“el sueño piensa predominantemente en imágenes visuales”*, (Sigmund Freud, 1992, 103).

Diría de los sueños:

"Son simples y francas realizaciones de deseos"

(Sigmund Freud, 1992, 19)

Realizan el deseo, en cuanto que lo traen a la realidad, pues al soñar se experimenta *realmente* lo soñado. La imagen o el objeto que surge de la actividad plástica es asimismo un objeto real, tangible, que podemos ver, tocar, transportar, transformar, romper o acariciar. Hay evidentemente una realidad material que se vivencia instantáneamente. Pero esta realidad pasa rápidamente a un segundo plano, en cuanto que el deseo comienza a cobrar forma. En efecto, ante la imagen en proceso se produce un desenfoque. Se olvida la realidad del pincel que sostenemos entre los dedos; no es la mano ni el pincel sino el deseo el que busca satisfacción. No es pintura sino nuestro propio cuerpo el que toma forma, el que contenemos o no dentro de unos perfiles.

Del movimiento deseante comienzan a surgir formas donde se deslizan significados, que se anudan a los colores, a los trazos. Las líneas se estiran, se retuercen, se quiebran y ondulan. Unas veces se buscan a sí mismas, siguiendo ritmos, cadencias, avanzando en el espacio pictórico como quien se adentra en la espesura, sin un rumbo marcado de antemano, sino guiados por la emoción intrínseca de conquistar lugares ignotos. Otras, buscan representar explícitamente imágenes externas a la propia realidad

pictórica, recordando formas reconocibles de la realidad visible. Aunque, más allá de la apariencia de real, hay un real que establece sus dominios:

"El cuadro no rivaliza con la apariencia, rivaliza con lo que Platón, más allá de la apariencia, designa como Idea"

(Jacques Lacan, 1995, 119)

Los materiales que se mueven y transforman sobre la superficie del soporte arrastran en su corriente otros materiales internos: imágenes, recuerdos, observaciones, emociones, entre los que se produce una verdadera conmoción por verse reconocidos como sombras chinescas en el mundo sensible. Trasponemos esa otra materia emocional y conseguimos tocar por fin lo informe que nos habita. Vibrando al unísono con formas, texturas, colores exteriores, se salva el abismo que separaba lo interno de lo externo. Enlazados ahora por el propio acto creativo, la emoción encuentra su réplica que se articula sobre el soporte cobrando una entidad mensurable.

Comparable a la realidad material de la pintura sobre el papel, cartón o lienzo, se manifiesta la realidad interna que se encarna en la obra. Es la realidad rotunda que habita en cada persona. La realidad psíquica que colma el pensamiento, que lo inunda. A veces, es muy evidente el origen de estos recuerdos: solucionan el deseo en forma de fantasía insólita, ocupando el lugar de la falta o escapando de situaciones terribles. En otras ocasiones, estas vivencias parecen muy comunes, apenas distinguibles como fantasías. En nuestro contexto, cualquier lugar de donde procedan será igualmente importante, serán *realidad* de cualquier modo. **La razón de ser del taller radica, entre otras cosas, en hacer posible un espacio donde las *realidades psíquicas*, auténticas para cada uno y cada una de sus moradores/as, tienen expresión.**

Con mucha frecuencia, el objeto viene a intentar reparar la herida incicatrizable. La reparación, según Melanie Klein, *"incluye la variedad de procesos por los que el yo siente o deshace un daño hecho en la imaginación, restaura, preserva y revive objetos"* (Melanie Klein, 1980, IV, 32) Unida a la posición depresiva, y por ende, respondiendo a la angustia y a la culpabilidad inherentes, toma forma en la obra plástica, que pretende restablecer la integridad perdida, impulsando el triunfo de la pulsión de vida sobre la pulsión de muerte.

La imagen recoge la evolución del pensamiento de quien la produce. Por ello, una obra puede partir del conflicto inaugural que impulsa a su elaboración, recogiendo en las primeras manchas, como un paisaje de la situación psíquica. Pero el deseo de reparación acude tras este primer momento depresivo. La posibilidad de delimitar y dar forma visible al conflicto contribuye al reconocimiento de la realidad psíquica, con su experiencia de dolor. El deseo reparatorio promueve a cubrir esta imagen preliminar con soluciones que remedian el conflicto en la fantasía, que se convierte en metáfora de la

acción reparatoria real. Es como si la persona que elabora el objeto artístico pudiera asistir a estas maniobras de su yo ⁹, manifestadas de forma visible.

MN nos ofrece un claro y satisfactorio ejemplo de proceso intermitente entre depresión y reparación, que consigue nítidamente, a partir de la actividad plástica desarrollada en el taller. El enfrentamiento con su situación familiar y social le produce numerosas crisis depresivas, con la salvedad de que, en el tiempo en que acude al taller, más que un mecanismo pendular, se trata de una evolución en espiral. Es decir, el estado depresivo vuelve una vez y otra, pero ella gracias a su actividad y al proceso, va recabando recursos para salir de éste, por lo cual, hay en el curso de su enfermedad un cambio favorable muy evidente no sólo para mí. En efecto, éste es uno de los casos más llamativos de los que he tratado en el taller, uno de los que constatan la eficacia del arteterapia en el contexto psiquiátrico de esta Comunidad Terapéutica. Tanto su psiquiatra como su terapeuta me dan fe de los cambios experimentados por MN a lo largo del proceso, felicitándonos a ambas por ello en numerosas ocasiones. También me informan, una vez cerrado el taller, del empeoramiento notorio de MN.

Hanna Segal, nos introduce en el término *reparación*, afirmando que “*las fantasías y actividades reparatorias resuelven las ansiedades de la posición depresiva. Repetidas experiencias de pérdida y recuperación del objeto reducen la intensidad de la ansiedad depresiva.*” (Hanna Segal, 1993, 95). Esto es verificable en el proceso de MN, pues el taller le procura el espacio contenedor de su ansiedad; así como la actividad artística y el desarrollo de su proceso potencian en ella sus propios recursos, que van cobrando progresivamente más fuerza, pero que volverán al silencio cuando no encuentren sostén.

En nuestro contexto, el sostén se convierte en ingrediente fundamental para que estas actividades reparatorias puedan realizarse a través de la expresión artística. Es útil saber que, una vez que el taller se cerró, y consciente de la pérdida que iban a experimentar los/las pacientes-clientes, (sobre todo ella), insistí en dejar los materiales y caballetes, asegurándome que la terapeuta 1, colaboradora y concedora como ninguna otra persona del centro, de los avances y avatares de éste, lo mantendría abierto por si alguno o alguna de sus habitantes quisieran seguir frecuentándolo. Sabía de sobra, por los textos y la propia experiencia, que la ausencia de una persona que coordinara este espacio transformaría el significado del acto creativo; el/la guía del taller sostiene el diálogo no sólo entre el/la paciente-cliente y él o ella, sino entre cada asistente y su propio proceso. Por ello, era muy probable que no sirviera de nada mantener el taller abierto, si ya no iba a haber quien ocupara ese lugar de guía.

⁹ Reparación: “*Actividad del yo dirigida a restaurar un objeto amado y dañado. Surge durante la posición depresiva como reacción a ansiedades depresivas y a la culpa. La reparación se puede usar como parte del sistema de defensas maníacas, en cuyo caso adquiere las características maníacas de negación, control y desprecio.*” (Hanna Segal, 1993, 124)

Pero, algunos/as pacientes-clientes y especialmente MN, insistían en su deseo de querer seguir pintando, como si el acto de hacerlo de manera particular y autónoma pudiera seguir alimentando su proceso y evolución. Por mi parte, a pesar de saber que esto era una posibilidad remota, acepté para dar respuesta a esta demanda, como si pudiera retardar el desenlace. Creo ahora que esto fue expresión de mi propia resistencia a poner punto final a la experiencia, a tener que soportar ser yo la que pusiera fin al juego. La satisfacción que obtenía de cada pequeño avance era algo muy complicado de detener, pues me implicaba personalmente en los diferentes procesos, así como la certidumbre de lo que iba a ocurrir en cuanto el taller se cerrara. Efectivamente, nadie volvió a visitar la sala del taller, nadie quiso jugar en soledad; tampoco MN.

Esto confirma el valor de la relación terapéutica, así como su aceptación por cada uno/a de los/as asistentes al taller. La actividad desarrollada en él, sostenida efectivamente por la relación terapéutica, y camuflada a menudo bajo el sencillo objetivo del aprendizaje técnico, escarba en sus fantasías reparatorias, reduciendo la intensidad de la ansiedad depresiva, y proporcionando un acercamiento a la aceptación de la realidad. Los fantasmas cobran forma, dimensiones, como si pudieran ser nombrados. La línea psicoanalítica kleiniana, en la cual Hanna Segal se incluye, da un valor fundamental a la acción de “nombrar”:

“Nombrar representa (...)aceptar la realidad, elemento fundamental para la verdadera reparación.”

(Hanna Segal, 1993, 104)

Esto es una de las cuestiones que permite el arteterapia. Cuando lo experimentado no puede expresarse en su totalidad a través de las palabras, el arte lo consigue por medio de imágenes. El/la autor/a “nombra” por fin lo que desea expresar, la obra aparece con carácter de signo, que se incorpora a su imaginario. El signo, condensador del sentimiento, es algo tangible, que se puede mover, transformar, encender, tachar o cualquier acción que se requiera. Es la manera de poder acceder a lo que era innombrable, inabarcable, informe.

Una de las ocasiones en las que podemos comprobar cómo la imagen primera se va adaptando al deseo reparatorio de su autora la encontramos al final del segundo ciclo de prácticas, en la sesión número 39, la penúltima, ocurrida el 8 de Abril de 2003, cuando MN ya era consciente de que el taller se acababa. Necesita pintar cómo se siente, y así lo verbaliza, pero, frente a la primera idea de representarse como una cucaracha, animal que le resulta repugnante, en el último momento decide hacerlo como larva de mariposa. Aún sigue siendo un ser feo para ella, pero contiene en sí mismo toda la belleza de lo que puede ser. En el proceso abre un lugar para la esperanza, cambiando, (y esto lo considero todo un avance), las reglas del juego dentro del propio juego, cuestión que no se permitía en los primeros tiempos, por simbolizar para ella el fracaso.

“El acto de creación en profundidad tiene que ver con el recuerdo inconsciente de un mundo interno armonioso y la experiencia de su destrucción, esto es, la posición depresiva. El impulso es recuperar y recrear este mundo perdido.”

(Hanna Segal, 1995,153-154)

Los procesos creadores permiten restablecer el mundo perdido a través de la ilusión. La actividad plástica hace posible además que se trabaje aspectos concretos de estas realidades, con la amplitud que sea necesaria en cada caso. Cada vez que se aborde una de ellas, el lenguaje plástico hará posible forjarlo de formas muy diferentes. Una de las razones de esto se encuentra en el mismo material que se utiliza. Como ya hemos ido apuntando, los materiales poseen unas cualidades que le son propias, expresivas en sí mismas y potenciadas al ponerlas en acto, al servir de soporte de la emoción:

"Las pinturas poseen realmente determinadas propiedades pictóricas que no se requieren sólo para denotar. A través de dicha posesión efectiva las pinturas logran la capacidad figurada de poseer propiedades abstractas como la exuberancia, la tristeza, el ingenio o la serenidad. Mediante la posesión figurada cabe decir que una pintura ejemplifica cualidades abstractas"

(John Henzell en Tessa Dalley, 1987, 66)

Estas cualidades devuelven al autor/a del objeto aspectos de lo representado que, probablemente, no se habían manifestado en su pensamiento antes de ser expresados plásticamente. Quizás se muestre a la luz lo que había conseguido mantenerse más o menos oculto detrás de las palabras. En efecto, ese contenido latente, elaborado por la psique se camufla en un contenido manifiesto ¹⁰, pero seguirá siendo evidente por la particularidad del lenguaje plástico. La obra, en su realidad, en su coseidad, deja espacio para expresar lo reprimido a través de la creatividad, permitiendo la visibilidad de las emociones que se anudan a la abreacción ¹¹. Como si se tratara de un prisma, nos invita a ser luz que la atraviese, abriendo nuestro espectro de vivencias que podemos ahora recorrer minuciosamente, con detenimiento, para llegar a conocernos a su través.

La obra plástica ofrece a su autor/a la posibilidad de la reconciliación, aquello que falta, deseado o temido, expresado por la misma materia que se desborda de los límites

¹⁰ Volvemos otra vez al lenguaje que utiliza Freud para referirse a los sueños. El contenido manifiesto se refiere al argumento de la obra plástica, tal y como aparece a la mirada, aislada del proceso artístico y de las relaciones con obras anteriores y con las circunstancias específicas de su autor/a. El contenido latente es el que queda oculto, que se revela a partir de las interpretaciones que su autor/a puede hacer, unidas a las demás obras y en el contexto específico del taller de arteterapia, donde aparecen vivamente las relaciones de transferencia y contratransferencia. Este contenido latente es el hilo conductor que relaciona las obras generadas en un determinado proceso.

¹¹ “Descarga emocional, por medio de la cual un individuo se libera del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático, lo que evita que éste se convierta en patógeno o siga siéndolo” (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, 1994,1)

figurales. Ese objeto que se recobra no es el mismo que se perdió, pues la unión con el objeto perdido es nostálgica. A partir de esta nostalgia se genera un hueco que no se puede colmar. El reencuentro es imposible, porque, el que se encuentra, no puede ser el mismo objeto. Así, la relación esencial que se establece con el objeto es, efectivamente, la de la falta. Se produce así, una distancia entre el objeto perdido y el encontrado, que genera tensión y empuja a iniciar de nuevo la búsqueda. La inquietud producida por el vértigo ante ese hueco insatisfecho induce a la repetición.

Es a partir de la falta desde donde se inicia el movimiento. El deseo de colmar el hueco nos induce una y otra vez a buscar el objeto, como un/a Erastés apasionado/a, que no encuentra su Erómenos.¹² La búsqueda del objeto siempre va a estar marcada por el objeto primordial. Como afirma Rosa Belzunegui, cada elección de objeto repite el intento de satisfacer las aspiraciones infantiles inconscientes, que surgieron con la madre como primer objeto de amor, y que se reprimieron por la barrera del incesto.

Pero, precisamente, lo que permite que pueda haber un desplazamiento entre representaciones es la falta; el vacío, siempre a la espera de una presencia. El vacío no es la nada; del vacío, de acuerdo con José L. Slimobich, surge la obra de arte:

“Una escritura, y mucho más, una obra de arte, muestra el carácter de imposibilidad de la última representación, es la que mejor deja en claro la irrepresentabilidad del objeto. Y mostrando esto nos involucra, nos hace sujetos de lo imposible de representar.”

(José L. Slimobich, 2004,16)

Lo imposible de representar demandará un objeto tras otro, en una cadena de repetición deseante. Así se construye la metáfora, pues lo imposible de representar encuentra un equivalente que lo sustituye; ya no será representación, sino presentación de un significante que se sitúa en el lugar del significante imposible.

5.2.2 El vuelo del significante

La realidad interna y externa entran en diálogo en un lugar de encuentro donde acontece el intercambio entre el *yo* y el *no yo*. Es posible percibir el latido que palpita en las texturas, reconocerlo como propio y volver a invertir el camino. Así pues, la relación establecida con la obra artística no se reduce a la sensación. Como nos alumbra Luce Irigaray, ésta es *“un camino hacia la muerte”*, en tanto que *“la percepción parece*

¹² En el Banquete de Platón, al que Lacan acude para explicar el amor de transferencia, aparecen estos dos personajes. Erómenos es el joven amado, objeto de amor. Erastés es el amante, el que desea porque no tiene.

convenir a la vida”:

“La percepción no debería convertirse en un medio de apropiarse del otro, de lo abstracto de su cuerpo, sino que debería ser cultivada por sí misma, sin ser reducida a una actividad de los sentidos. Puede corresponder a una elaboración de lo sensible a través de lo mental y viceversa.”

(Luce Irigaray, 1998, 56)

Para la percepción, el acercamiento al *no yo* que se hace a través de los sentidos ha de filtrarse por el *yo*. La sensación sólo es un camino de ida, del que apenas quedará un vago recuerdo. Lo que conforma realmente nuestra experiencia de vida, lo que nos modela es mucho más que un conjunto de sensaciones: es el encuentro con la realidad, el intercambio con lo externo, donde no somos objetos esperando estímulos, sino sujetos protagonistas. Esto requiere un *yo* activo que no deje resbalar el acontecimiento. Tocar, mirar, oler, escuchar o saborear son actos que nos ponen en contacto con el exterior, que nos avisan de todo lo que no somos, pero que en el ser humano son vías de conocimiento hacia el interior. Mediante el lenguaje plástico elaboramos preguntas y respuestas; opinamos, decidimos, reflexionamos. En el hacer, por ello, no se podrá estar ajeno, no habrá silencio, pues el material no sólo producirá sensaciones entre las manos o hacia los ojos. Poco a poco, se toma consciencia de que lo elaborado no es algo externo, de lo cual podemos despojarnos. Todo aquello que evoca cada trazo, cada mancha, se anuda al sentimiento, empezando a hacernos conscientes de que atraviesa la actividad manual, para situarse en el terreno de lo simbólico. Cada gesto adquiere un sentido, un significado consciente o inconsciente. Es probable que algunas de nuestras huellas nos sean invisibles, o no del todo explícitas, pero sabemos que, oculto entre las formas, algo de nuestro sí mismo se aposenta para siempre. La imagen plástica nos ofrece la manera de invertir el camino, como decía, para, (explicitando el *“viceversa”* de Luce Irigaray), *elaborar lo mental a través de lo sensible*.

Las imágenes condensarán en sus formas aquello que se ha dicho con ellas. Así, una mariposa en uno de los primeros dibujos de MN ¹³, no será para mí más que una mariposa, quizás nacida de la observación de otra que surgía a la vez en el taller. Puedo observar, no obstante, lo que me aporta la imagen por sí misma: se trata de una forma muy cerrada, donde no se diferencian las distintas zonas anatómicas del animal, incluso la cabeza aparece embutida en el cuerpo, como si se temiera perderla. Todos estos datos me los da la propia imagen, pues en estos primeros momentos no puedo acceder a más. Sin embargo, en el transcurso del proceso de MN, la mariposa alcanza una significación específica, convirtiéndose en un símbolo del ideal de MN, resultado de la metamorfosis que anhela experimentar. De esa manera, dentro del proceso, la mariposa adquiere el valor significante de su deseo, más allá de su significación evidente. Y esta significación la adquiere por varias razones:



¹³ Sesión 19, del 18 de Junio de 2002.

- El contexto temporal: referido al momento en el que surge la imagen, tanto dentro de la sesión como en la totalidad del proceso. Se tendrá en cuenta este momento dentro de la historia de la persona que elabora la imagen, dentro de un contexto donde ocurren acontecimientos anteriores, de los que recibe influencias, y posteriores, sobre los que intervendrá la experiencia del taller.
- El contexto espacial: desde el pequeño espacio del soporte hasta el entorno físico donde habita esta persona, pasando con una intensidad especial por el espacio fundamental del taller, metáfora del espacio de contención que hace posible el proceso.
- El contexto circunstancial: no es diferente de los dos anteriores, sino su combinación enlazada por las emociones que subyacen a su trama. La emoción elaborada y sostenida en un determinado espacio y un tiempo concreto es lo que va dotando de sentido, de significación, y, por tanto, de carácter simbólico a la imagen.

La mariposa, en este caso, aparece muy pronto dentro del proceso global. Justamente, en la segunda sesión para MN. Esto le otorga ya cierta importancia, o al menos la contingencia de tenerla. Además, no se va a tratar de un motivo aislado, si no que va a ser recurrente a lo largo del proceso, apareciendo de diversas formas. Asimismo, dentro de una misma sesión observo que es dibujada desde los primeros momentos de configuración de la imagen, ocupando un lugar que en ocasiones, es de absoluto protagonismo, no sólo por su ubicación sino por su tamaño, color y textura. Otro parámetro que se convierte en fundamental es el momento emocional en que surge la imagen de la mariposa, como símbolo de esperanza en el cambio favorable de las circunstancias personales. Cómo no, se tendrá en cuenta también a la mariposa en sí misma, y su utilización habitual como imagen, sobre todo, lo que MN pueda decir acerca de ello, (ambientes gratos, primaverales, infantiles, de cuentos, etc.). Jung expresa de manera sencilla que *"una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio"*. (Carl G. Jung, 1997a, 18). Lacan dirá: *"El símbolo se consagra a cruzar diametralmente el curso de las cosas, para darle otro sentido"*. (Jacques Lacan, 1996, 293). Las mariposas que aparecen en las obras de MN nos hacen pensar en la mariposa como significante. Pero, ¿qué es lo que la hace significante? Es más, ¿qué hace significante cualquier imagen, acto o palabra? Ignacio Gárate y José Miguel Marinas ¹⁴ nos abren un sendero para acceder a la noción lacaniana de significante. Efectivamente, tal y como ellos precisan, *"significante"* alude a la actividad de significar, pues gramaticalmente es un participio activo. No es por tanto, algo estático, situado para siempre en un punto semántico concreto. El significante encarna la voluntad de significar y esa es su función fundamental, pues lo que significa no tendrá sentido unívoco. Por ello, la mariposa,

¹⁴ Estos son los autores de *Lacan en español (Breviario de lectura)*, editado por Biblioteca Nueva en el año 2003, texto sin duda recomendado para acompañar las lecturas de los Seminarios de Lacan.

además de ser un ejemplo cierto, pues lo extraigo de la experiencia, me parece en sí misma una imagen interesante, que metaforiza en su vuelo imprevisto y cambiante los continuos desplazamientos de sentido característicos de los significantes. La mariposa de MN consigue levantar el vuelo desde su ser de tapiz hermético, como apuntalado para siempre en el interior de una vitrina. Estático, a fuerza de clavarle alfileres que lo mantengan expuesto permanentemente al juicio del otro; pero vibrante y agitado en su interior, promesa de vuelo. Sus alas le conducen a los sueños de MN, atestiguando el deseo, acompañando la duda, la desesperanza, la huida, o la puesta en escena de actos felices.

El deseo, en efecto, se deslizará entre los significantes, buscando aposento pero sin lugar único de permanencia. Esto no presupone que a fuerza de tanto movimiento, el significado no se halle en ningún sitio. Como la mariposa se detiene un instante, y en su reposo atrapa el tiempo de quien la mira, así el significante adquiere su sentido dentro de un contexto. Esta cuestión sí que define a los elementos significantes, pues siempre se articularán en relación a los otros significantes. Las circunstancias cambian y vuela hacia otro lado; no por ello se despoja de lo anterior, sino que va acumulando diferentes aspectos. Al relacionarse directamente con emociones, el elemento significativo se va catectizando de afectos ¹⁵ Lacan lo expondrá de manera muy clara:

“Planteamos pues la siguiente regla - ningún elemento significativo, objeto, relación, acto sintomático, por ejemplo en la neurosis, puede considerarse dotado de un carácter unívoco. (...) Un elemento significativo no es equivalente a ninguno de los objetos, a ninguna de las relaciones, ni a ninguna de las acciones, llamadas imaginarias en nuestro registro, en las que está basada la noción de relación de objeto tal como se usa en la actualidad, con lo que tiene de normativo, de progresivo en la vida del sujeto, genéticamente definido, referido al desarrollo”

(Jacques Lacan, 1996, 289)

Las relaciones entre significantes construyen un paisaje donde el ser humano se encuentra inmerso, *“el juego del significante se apodera del sujeto, se hace con él más allá de todo lo que él sea capaz de intelectualizar, pero sigue tratándose del juego del significante con sus leyes propias”* (Jacques Lacan, 1996, 290). El paisaje se va construyendo alrededor del sujeto, a instancias de éste, pues su propia dinámica le configura una significación ambigua que se desliza y resbala de un significante a otro.

Los textos avisan de estos desplazamientos significantes; el/la lector/a lo admite, lo imagina, intenta encontrarlo, y sin duda lo halla en la experiencia cotidiana. Fui objeto

¹⁵ El afecto se refiere al estado afectivo que expresa cualitativamente la energía pulsional. La catexis o catexia es un término que expresa la unión entre una representación, objeto, parte del cuerpo, etc. y una determinada energía psíquica. *“La energía de catexis es la energía pulsional que proviene de fuentes internas, ejerce un empuje constante e impone al aparato psíquico la tarea de transformarla”* (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, 1994, 51).

de esos textos, asumiendo sus observaciones, pero nunca las pude corroborar hasta poder vivenciarlas en el taller. El seguimiento de cada proceso dibuja la distancia que se establece entre la imagen significativa y su sentido. La imagen plástica, como expresión significativa, se articula como lo hacen las palabras, sometiéndose asimismo a las leyes del lenguaje. De manera que, buscando que el/la propio/a paciente/cliente me proporcionara la interpretación que argumentaba su obra, como decían los textos, pude advertir que el orden se invertía: la imagen interpreta a su autor/a. Así como, lo que verbalizamos, por su contenido y sobre todo por su forma, nos revelan, transparentando el manto de palabras con que nos cubrimos, la imagen plástica devela un más allá de su coseidad. El deseo preconscious y consciente origina esa imagen significativa, una semblanza ¹⁶ que, con frecuencia, intenta ocultar lo que se filtra a su través, secreción íntima del inconsciente.

Lo que el/la autor/a puede verbalizar constituye una información valiosa, siempre que no perdamos de vista que se trata de otra elaboración. O sea, la imagen es significativa, pero no sólo de aquello que su autor/a le otorga verbalmente como significado. En la relación transferencial me mostraré satisfecha con sus palabras, que acogeré como *la verdad*, convocando amorosamente todo el saber en ellos y ellas, que les confiere el lugar de sujetos. Pero sé de la presencia del *Otro*, que establece las leyes, tan extendidas y consolidadas que se asumen como aspectos del *yo* en semblante. Una presencia que se manifiesta, entre otras formas, en la ausencia, en lo que se dice en el no decir, como la otra cara del discurso. A partir de ella, se reconoce la presencia de las tres instancias de la segunda tópica freudiana, entre las que no hay fronteras precisas, como no podemos aislar sus manifestaciones en la imagen pictórica. El objeto artístico dota de entidad tangible a las instancias, aunque no les asegura un lugar estático. Precisamente por ello, es capaz de condensar significados. La mariposa, en este caso, se sitúa dinámicamente en un cruce de caminos, en el nudo de un rizoma ¹⁷, desde donde es posible volar hacia cualquier lugar, el que desee MN. Cada vez que aparece en sus obras, no se trata de una reiteración, no es una redundancia; cada mariposa es una resonancia de todas las mariposas de MN: en ella se reúne la mariposa-fantasma, la mariposa-deseo, la mariposa-falta, etc. Es la mariposa-espejo donde MN puede contemplarse y dejarse ver, como deja que leamos su nombre, ¹⁸ éste que eligió y con el que la reconocemos. En su

¹⁶ "La semblanza es un intento de acercarse, en la escritura, a la figura real: todos sabemos que el intento es siempre fallido, porque los significantes se encadenan pero, deslizándose, producen ripsos, y no se sabe muy bien de quién se habla al forjar la semblanza, si del objeto que se enuncia o del sujeto que lo enuncia, huidizos ambos; tampoco es fácil capturar a ese sujeto, pues el significante es semblanza que representa a un sujeto para otro significante que también es semblanza" (Ignacio Gárate y José Miguel Marinas, 2003, 233)

¹⁷ El concepto de rizoma es introducido en la discusión epistemológica por Deleuze y Guattari, en su obra *Mil mesetas-Capitalismo y Esquizofrenia*. Con el precedente de Jung, estos autores recurren a este término, extraído de la Botánica, para explicar un tipo de lazos entre contenidos cognoscitivos en el que se privilegia la alianza, en lugar de la filiación. Sus entramados pueden expandirse en todas las direcciones, se condensan en nudos pero no hay un tronco común; lo común es la red, el rizoma.

¹⁸ MN no firmaba nunca sus obras, excepto en una ocasión, cuando una de ellas iba a ser expuesta al público.

propia contingencia, la imagen, significante translingüístico, dialoga con MN, y en el contexto del taller, también conmigo, portando en su discurso todas las significaciones.

El cuadro es un objeto real que se sitúa entre su autor/a y yo, que se coloca en medio de la relación transferencial y me permite asistir al develamiento de su yo; muestra no sólo lo que dice de sí mismo/a sino aquello que no puede decir; la metaforización muestra lo indecible. Como significante, y de acuerdo con Lacan, es un puente entre significaciones, que no reproduce la experiencia sino que la recrea, transformándola. Cada obra, como significante, se engarza a las anteriores y a las que vendrán, en la larga cadena sintagmática del discurso de MN, en cuyos intervalos, (las palabras, los gestos, la relación transferencial), parafraseando a Natividad Corral, se deslizan metonímicamente sus deseos.

5.3 De lo simbólico a lo imaginario

5.3.1 El *ello* y los procesos primarios

Hemos hablado del encuentro con el *ello* en los propios valores de los materiales, que conectan con ese depósito de energía pulsional, con lo informe. No sólo ahí, también se localiza con cierta facilidad en el trazo, la pincelada, la textura, la mancha, que surgen de nuestros deseos, sin cuestionarnos su adaptación a lo figural, por cuánto tienen de inconscientes. Se define el *ello* como “*un caos pulsional, frente al modo de organización del yo*”, (Carlos Gómez Sánchez, 2002, 238). **La actividad plástica nos permite un contacto íntimo con el *ello*, esta fuerza que amenaza con desbocarse, ofreciendo la posibilidad de vivenciarla sin peligro de desintegrarnos, formando parte de la estampida, de la manada que corre embravecida por su propia fuerza.**

Al *ello*, polo pulsional de la personalidad, son atribuibles los procesos primarios, característicos del pensamiento inconsciente. Están gobernados por el principio de placer, reduciendo la sensación de incomodidad e insatisfacción con la alucinación de la autorrealización o cumplimiento del deseo. Freud descubre el inconsciente alrededor del concepto fundamental de los procesos primarios, ofreciendo el sueño su ejemplo más

Entonces elige un nombre diferente del suyo, con el que intenta transferir a su obra, según sus palabras, amor, romanticismo y pasión.

notable. Dice acerca del inconsciente:

“Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real: su naturaleza interna nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra consciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales.”

(Sigmund Freud, 2006, 715)

Sin embargo, afirma que en el inconsciente no habita *la verdad del sujeto*; lo cual convertiría en desechable toda su conciencia. La verdadera identidad no está en las profundidades del inconsciente, pero sí que habría que tenerla en cuenta, puesto que es una parte que permanece velada, oculta; que se pretende “*olvidar*”, siendo inevitable que establezca sus dominios, solamente visibles a través de los sueños, o de los síntomas. Respecto a los sueños, la psicología clásica le atribuía ausencia de sentido, pero Freud afirma que lo que se produce es un constante deslizamiento del sentido. Considera que todo lo consciente tiene un nivel preliminar inconsciente, mientras que lo inconsciente puede permanecer siempre como inconsciente, llegando a cumplir una función psíquica plena. Los contenidos del *ello* son inconscientes, constituyendo la expresión psíquica de las pulsiones.

En los procesos primarios la energía psíquica fluye sin obstáculos, de una representación a otra, según los mecanismos del desplazamiento y la condensación, coincidiendo con los principios a que está sometida la actividad onírica, y caracterizando así el sistema inconsciente.

El desplazamiento consiste en que *“el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa”*. (Laplanche, 1994, 98). Este concepto implica una independencia relativa entre el afecto y la representación. Es decir, la imagen generada en el sueño, o en nuestro caso, en el objeto artístico, puede funcionar en él como símbolo de un afecto más o menos intenso. Esto es posible por lo que se llama en psicoanálisis la *catexis* o *catexia*. La imagen simboliza algo porque está catectizada, o sea, cargada de energía psíquica. Pero, como vemos, la energía de catexis puede moverse de unas imágenes a otras, de unos objetos a otros, por el mecanismo del desplazamiento. El propio carácter de los procesos primarios, junto con la censura, conducen estos desplazamientos de energía que se manifiestan a menudo, descentrando el contenido manifiesto del latente. Es decir, lo que en apariencia carece de importancia en una imagen puede contener la mayor intensidad psíquica, mientras que lo más llamativo tiene una intensidad menor. Esto me hace estar muy atenta a todo lo que ocurre, no sólo en la imagen terminada, sino en su proceso de elaboración, en todas las que la precedieron, en lo que su autor/a verbaliza antes, durante y después de su ejecución, como también en su lenguaje no verbal. Con frecuencia, esta atención a las

posibilidades de los detalles aparentemente más significantes, me ha conducido a percibir la emergencia de contenidos latentes que luego he podido corroborar por las verbalizaciones de sus autores/as.

La condensación, la otra gran operación que configura los sueños, se ve favorecida por esta movilidad de la energía de *catexis*, ya que el desplazamiento probable en dos o más cadenas asociativas conduce a imágenes o expresiones verbales que forman parte de ambas a la vez; algo así como un cruce de caminos, desde donde es posible ir en varias direcciones. La condensación consiste en que *“una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra”*. (Laplanche, 1994, 76). Al condensarse, la imagen es como una versión reducida de su contenido latente, mucho más rico en significaciones que lo que manifiesta en apariencia. En *Psicopatología de la vida cotidiana* y en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud relaciona la condensación con la técnica del chiste, el lapsus linguae, olvido de palabras, etc. La condensación es una manifestación también de la censura, es posible decir sin decir. Al presentar un conjunto de posibilidades de comprensión, no se especifica ninguna en concreto, aunque el contexto hace que el/la espectador/a o el/la oyente elija una de estas significaciones, pero esta elección “no parece” estar hecha por quien elabora el mensaje; esa responsabilidad parece dejarse al/a la receptor/a. Se dice sin decir, por un acto de voluntad sometida a la censura. La condensación asimismo presenta otras ventajas. Se convertirá en un instrumento para la elaboración y uso de los símbolos. Jung nos presenta el uso de las imágenes simbólicas, como un medio de nombrar, objetivar lo inaccesible a la razón. En este caso, para decir lo que no alcanzamos a decir. Dice acerca de la imagen simbólica:

“Tiene un aspecto “inconsciente” que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón.”

(Carl G. Jung, 1997, 18)

El símbolo comenzará a configurarse, y nuestra consciencia *creerá* que lo comprende por completo, *creerá* que le debe únicamente a ella su existencia, su complejidad, su alcance y su límite. *Creerá* también que sólo aparece cuando ella lo decida; *creerá* que está cuando ella lo percibe. Sin embargo, nuestro inconsciente se las arregla para disimular estos desplazamientos y condensaciones dentro del exultante paisaje que diseña la consciencia. ¿Habita la verdad en el inconsciente o en lo preconsciente-consciente? ¿O estará a medio camino, en un lugar común? También en mis palabras, con frecuencia, escapan matices, aspectos, pequeños signos que hablan de mi propio inconsciente, jugando a camuflarse entre mi discurso. La relectura, a veces, forzando la atención consciente, descubre alguno; sin duda, son muchos más los que consiguen deslizarse.

Lacan partirá de estos conceptos para probar la primacía del significante y su autonomía en relación con los significados. En lugar de desplazamiento, utiliza la figura retórica *metonimia*, que designa los desplazamientos que ocurren en el discurso para dar a entender algo diciendo otra cosa distinta, para disfrazar lo dicho, designando el objeto con otro nombre que no le es propio. Respecto al mecanismo de la condensación, que él denomina con el término *metáfora*, dirá en su seminario *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, pronunciado el 9 de Mayo de 1957:

“La chispa creadora de la metáfora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significativa, mientras el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena.”

(Jacques Lacan, 2006,487)

Se puede visualizar así una determinada estructura en la cadena significativa, que se configura como una red de relaciones entre significantes, donde la significación se desliza de unos a otros o se instala en un lugar diferente al que le es propio. Por ello, unas significaciones se sostienen en otras, y el significante no adquiere su sentido más que dentro de esta red. Susan Hogan nos habla de este tejido de significaciones en el contexto específico del arteterapia:

“In art therapy the produced images cannot be seen as just peculiar to the individual. Nor can the art therapy context be seen as somehow neutral space. The context and the images produced are part of a larger system of meanings.”

(Susan Hogan, 1997, 30)

“En arte terapia, las imágenes producidas no pueden ser vistas de manera individual. Tampoco el contexto del arte terapia puede ser comprendido, de algún modo, como un espacio neutral. El contexto y las imágenes producidas forman parte de un largo sistema de significados.”¹⁹

Esto nos enseña, por la correspondencia que se establece con el lenguaje artístico, que ninguna imagen puede ser entendida de manera aislada, sino dentro de un contexto temporal, espacial y circunstancial. Tampoco podremos reconocer en ellas un sentido unívoco, pues, como ya vemos, en cada uno de los nudos de este rizoma, confluyen un sinfín de corrientes de sentido.

¿Qué nos muestra esta estructura? ¿Simplemente la voluntad de disfrazar el pensamiento? ¿Qué hay detrás de la génesis de cada símbolo, de cada “diálogo” entre ellos

¹⁹ Traducción propia.

en el seno del objeto artístico? Me uno a las manifestaciones de Lacan para afirmar que, **en las elecciones que tienen lugar en la elaboración de una imagen, con la conjunción de unas determinadas formas, elementos compositivos, colores, texturas, trazos, etc., más que la pretensión de disfrazar el pensamiento, nos encontramos con un posicionamiento del sujeto “en la búsqueda de lo verdadero”.**

En el taller, no dejamos de encontrarnos con manifestaciones de estos mecanismos, pues son inherentes a la elaboración de imágenes. La energía psíquica toma cuerpo en el trazo, y transcurre, a menudo dócil, en el contorno de un rostro, de un árbol, de una casa; en una pequeña forma abandonada a un lado del elemento protagonista de la imagen, encarnada en una flor diminuta, o en un trazo zigzagueante; se enfurece en una maraña veloz de pincelada gruesa, de rotulador agotado; o huye, cabalgando en una espiral sin principio ni fin. El color se carga de afectos, extendiéndose suavemente, sobre territorios apenas esbozados o marcados con rotundidad; siguiendo obediente sus contornos, recorriéndolos cálidamente, o sobrevolándolos, como dedos que se fundieran con la piel que acarician. La energía se desplaza de unas imágenes a otras, navegando a bordo del color, el trazo, la textura, la forma. Y se aposenta en algunas, para abrir un espacio de posibilidades de significación.

5.3.2 El *yo*

El *yo*, por su parte, toma su fuerza del *ello*. Se desprende de éste, al recibir el sujeto la influencia de la realidad exterior. Así, se configura reuniendo las funciones del sistema *preconsciente-consciente*, regido por los procesos secundarios. Dentro de este sistema, la instancia más externa es la *perceptivo-consciente*, en tanto que lo *preconsciente* estaría formado por todo aquello que sin estar presente en la conciencia, puede llegar a ella con muy poco coste psíquico. A partir del *yo*, actúa la percepción para hallar un perfil en el trazo que se expande, para descubrir el desgarró, el dolor, o la sensualidad de una pincelada, una caricia para la mirada. Decidimos una forma, opinamos, consentimos o no nuestro rastro, lo razonamos. Pero el *yo* es frágil, encontrándose a menudo sometido al *ello*, al que, en ocasiones, ha de dejar hacer; otras, intentará sustituir el principio de placer por el de realidad. Sujetaremos así la pulsión con el advenimiento de la forma, del límite que imponemos al tiempo que le otorgamos un sentido, desoyendo, al menos en apariencia, al apasionado *ello* que, no obstante, sigue vibrando en las líneas, en las texturas.

El *yo* es quien se ocupa de conectarse a la realidad exterior, a lo externo que recibe, por su oposición, el nombre de *no yo*. Esto ocurre a través de los sentidos, a través del cuerpo que, en su totalidad física, y sobre todo en su envoltura epidérmica, se manifiesta como una pantalla de recepción de todo ese *no yo*. Pero también de lo

interno, es decir, de ese inconsciente ignoto y misterioso que insiste en desembarazarse de toda ligadura.

Así, el *yo* se halla tan vinculado a lo corpóreo que se le puede considerar como una proyección mental de la superficie corporal. Entre este límite del cuerpo y su proyección mental fluye el *yo*, se confunde y se fusiona. De ahí surge lo que Didier Anzieu nombra como el *Yo-piel*, concepto, que ya anticipara Freud, de importancia vital en esta investigación. Se basa en la homología entre las funciones del *yo* y las de la piel como envoltura corporal: la conciencia envuelve al aparato psíquico como lo hace la piel con el cuerpo. El *yo* freudiano es considerado, efectivamente como una envoltura psíquica: lo visible del ser humano que pone así su psiquismo en contacto con el exterior. Pero Anzieu retoma de Freud un aspecto importante: el carácter de interfaz del *yo*, que permite recoger la información de ambos lados, es decir, de lo preconsciente-consciente y de lo inconsciente.

“El Yo-piel es una realidad de orden fantasmático representada en las fantasías, los sueños, el lenguaje corriente, las actitudes corporales y los trastornos del pensamiento a la vez y, también, proporciona el espacio imaginario que constituye la fantasía, el sueño, la reflexión y cada organización psicopatológica.”

(Didier Anzieu, 1998,16)

Yo añado que es también representado en el objeto artístico. **El acto creador convoca a la psique; la obra se convierte en la pantalla donde se proyectan fantasmas, sueños y deseos, tanto conscientes, como preconscientes e inconscientes con la que su autor/a se cubre dando una imagen de sí mismo/a.** El lienzo, el papel o cualquier otro soporte permite la inscripción de los contenidos psíquicos, que al hacerse tangibles confirman su existencia. Así, como en el acto de tocar, somos tocados/as por el objeto, en el acto de representar, el objeto artístico nos devuelve nuestro propio reflejo: somos representados; se comporta como reflejo del *yo*, como una piel maternante.

El sistema preconsciente-consciente está caracterizado por el proceso secundario. Este tipo de funcionamiento de la psique permite la aparición del razonamiento y el juicio, pero su aparición siempre es retardada respecto a los procesos primarios, que tienden a la satisfacción completa e instantánea, o, al menos, lo más rápida posible. En el preconsciente se asientan recuerdos que acuden a la avidez del deseo por ser satisfecho, transformando el afecto placentero, que cabría esperar en el proceso primario, por el displacer. Esta es la esencia de la *represión*.

La actuación de la censura detiene la marcha de la excitación, produciéndose una regresión que devuelve lo reprimido al inconsciente, que volverá a intentarlo en los sueños, en el acto voluntario de recordar y en la reflexión. Cómo no, este material psíquico movilizado por la represión, aparecerá fácilmente en el acto creador, donde se convocan

los recuerdos, los deseos, los fantasmas, pues la censura queda debilitada en este medio por el poder evocador inherente a los materiales, a la propia huella, donde resuena la memoria.

“La atención prolongada, pues, a las vivencias percibidas, las lleva al terreno del ser, les da ser, ser por sí mismas. Y al hacerse así visibles, aparecen sus relaciones con otras alejadas en el tiempo; las hacen surgir de la masa oscura que forma el fondo de la conciencia de vivencias apenas dibujadas; se crea una cierta continuidad que hace pensar en el ser como orden”.

(María Zambrano, 2004, 80-81)

La actividad plástica facilita la reactivación de los procesos primarios, aún cuando el razonamiento y el juicio, mecanismos secundarios, ya han entrado en escena: la contención de esta libre circulación de energía psíquica dentro de los límites reales del soporte artístico, pantalla de proyección externa al yo, nos garantiza la seguridad de permanecer integrados, al tiempo que nos sentimos secretamente conectados a la imagen creada: la obra se constituye como metáfora del pensamiento, se ha colocado en lugar de mi pensamiento; el significante oculto soy yo misma, de quien la obra es metonimia. Pero la conciencia nunca irá más allá de las imágenes mnémicas; sólo en el sueño, y en el despliegue del inconsciente que tiene lugar en los procesos creadores, será posible acceder a esas primeras imágenes de percepción y convertirlas en aquéllas que dan satisfacción a nuestros deseos. Si en el proceso primario asistíamos al tránsito libre de la energía psíquica, en el secundario, ésta fluye por cauces controlados, alimentando el pensamiento, la atención, el juicio y el razonamiento. De esta manera, en vez de buscar la satisfacción rápida, indaga en las posibles modificaciones que se pueden producir en la realidad para encontrar satisfacción, intentando inhibir la sed vehemente del deseo.

En el acto de crear imágenes avistaremos con cierta facilidad la puesta en acto de ambos tipos de procesos: desde el abandono al ritmo de la espiral infinita de GL, sin otra pretensión que hacerse registro de su danza, al acto de borrar de CR, de MJ o de MN, intentando sujetar las líneas que han de definir un elemento de una determinada manera, por un determinado lugar, como si no fueran posibles otros caminos que aquéllos que la realidad externa, o nuestra propia decisión inicial, razonada y justificada, nos dictan. El proceso secundario limita así buena parte de los deseos conscientes, preconscientes e inconscientes, que encuentran un dique en su cauce natural, enquistándose.

5.3.3 El *superyó*

Pero no intervienen sólo el *ello* y el *yo*. Introducirse en el orden simbólico es entrar en lo que la imagen tiene de lenguaje. Como el propio lenguaje verbal, las imágenes en su estructura simbólica preexisten a su utilización por el ser humano. El

Otro ya estaba antes: es el Amo que trasciende el tiempo y el espacio, que permanece. La simbolización transforma los elementos tomados de la experiencia, introduciéndolos en el lugar del significante:

"Así es como cierto número de elementos, vinculados todos ellos con la efigie corporal y no tan sólo con la experiencia vivida del cuerpo, constituyen elementos primeros, tomados de la experiencia, pero completamente transformados por el hecho de ser simbolizados. Simbolizados quiere decir que han sido introducidos en el lugar del significante propiamente dicho, caracterizado por el hecho de articularse de acuerdo con leyes lógicas".

(Jacques Lacan, 1996, 53)

El significante, de acuerdo con Lacan, organiza algo que es inherente a la memoria del ser humano. Pero el lenguaje, tal y como nos aclara Natividad Corral, proviene siempre del Otro. El sujeto del lenguaje se identifica con un significante, alienándose, y cree poder expulsar al Otro, el omnipotente dueño de la ley, que parece actuar por capricho y a quien se dirige la demanda de amor. Sin embargo, éste constituye una parte del sujeto: una parte de las representaciones mentales del ser humano, perteneciente a su mundo interno, que se ocupa de las funciones de autoaprobación o autocastigo, deseos de reparación, de borrar los errores y de sentir felicidad ante los éxitos propios. Freud llamó *superyó* a este conjunto de pautas, en su mayor parte, inconscientes, que el *yo* lleva a cabo por identificación con las figuras parentales. El *yo* consigue renunciar a sus objetos primordiales de amor, (los padres), como objetos sexuales, reprimiendo al *ello* y ofreciéndose él mismo como objeto de amor a la manera de esos objetos perdidos. Por esta razón, el *superyó* tiene una conexión con el *ello* mayor que con el *yo* consciente. El Otro, encarnado en los padres, en la ley, en la ética, la moral, deja este testigo en la estructura psíquica, introyección de los padres como objetos externos.

El *superyó* es un elemento fundamental de la estructura de la psique, que se asocia al sentimiento del *yo* y le da forma al *yo-ideal*, al que debe aspirar. A menudo, nos encontraremos en los procesos creadores con la creación de este *yo-ideal* con el que su autor/a desea identificarse: es una forma disfrazada del *superyó* que alcanza forma visible, pero que configura una piel fuerte, sostenedora del sí mismo, donde su autor/a se aferra como el/la bebé lo hace en los brazos de su madre. El *superyó* así ofrece protección, al tiempo que constriñe al ser humano. Dice Jung:

"Esta personificación de la constricción tiene primeramente su origen en el padre"

(Carl G. Jung, 2006, 606)

Pero no sólo. Su teoría de los arquetipos confirma un origen ignoto de las

manifestaciones humanas como las formas de pensamiento, gestos y actitudes. Según afirma, “*siguen un modelo que se estableció mucho antes de que el hombre desarrollara una consciencia reflexionadora*” (Jung, 1997a ,73). Así, el orden simbólico, además de pertenecer a la percepción humana de la experiencia particular, se anuda a hechos culturales. Es decir, junto a lo que se adquiere de la experiencia individual, hay un aspecto inconsciente de lo sensible que puede ser común a los seres humanos; es lo que llama Jung el inconsciente colectivo, que se desliza por el lenguaje, como creencias e ideologías políticas, culturales, religiosas, dándole forma al Saber, manifestación todopoderosa del Otro. Es un Saber que se instaura como poder, como universalmente válido, pero, de acuerdo con Francisco Pereña, no puede definir todos los problemas, ni de todos los seres humanos.

El omnipotente *superyó* es un elemento clave en el taller de arteterapia, por cuanto condensa todo el envoltorio familiar y social donde los/as pacientes-clientes se encuentran inmersos/as. En el taller hay auténticas *actuaciones estelares* de esta instancia, que se muestra, así como el *ello* y el *yo*, en cualquiera de las producciones elaboradas en él, tal y como nos confirma Dolto. En unos casos, se mostrará más feroz que en otros, manifestándose dentro de las imágenes como elementos vigilantes, acaparadores, violentos. Pero cuando se hace más visible es, sin duda, en la manera en que cada asistente al taller acomete su propio proceso artístico, al que su *superyó* pone trabas, en forma de fuertes prejuicios en torno a lo que debe ser una imagen artística. La consideración de algunas de sus intervenciones como fracasos, pone en evidencia un *superyó* firmemente anclado, por ejemplo, en la potente tradición realista del arte español: todo lo que no sea la representación mimética de la realidad no tiene valor artístico. El taller se va adaptando a estas necesidades conforme van surgiendo, por eso, con alguna frecuencia, la dinámica promueve la reflexión personal y colectiva hacia otras maneras de crear, entre las que se incluyen obras y autores/as reconocidos/as que se acercan al lenguaje plástico de cada asistente. De alguna manera, estas estrategias facilitan el acercamiento y la valoración al propio saber, que se sitúa en relación de semejanza al de autores/as reconocidos/as por la historia del arte.

En estas convicciones se deslizan a menudo otros aspectos del *superyó*, donde se reconoce cierta identificación con las figuras parentales, que les obliga a borrar con frecuencia, e incluso, como en el caso de MF, a la imposibilidad de pintar, para *no desafiar al juez*, figura superyóica implacable que sigue controlando su vida, que condensa a los personajes reales de su historia que han ejercido, o siguen ejerciendo, cierto poder sobre él, como su psiquiatra o su psicólogo.

5.3.4 La representabilidad

Atendamos aquí a un aspecto muy interesante de las aportaciones freudianas. Se trata, en primer lugar, de la representabilidad, es decir, el hecho de que los contenidos preconcientes que se manifiestan como ideas latentes y su forma verbal, son articuladas según los procesos primarios del inconsciente para traducirla en imágenes. Quiere hacer destacar así que algunas imágenes pueden ser construidas como un jeroglífico, es decir, sustituyendo las palabras por imágenes. Si bien, Freud lo aplica a los sueños, de manera paralela, podemos encontrar esta particularidad en la narratividad de los objetos artísticos.

Esto condiciona y supone, la selección de los elementos que configuran la imagen, facilitando los desplazamientos desde una determinada idea hacia su representación metonímica. Al elaborar la imagen es necesario tomar muchas decisiones. No solamente lo que va a ser representado, (los elementos protagonistas de la composición y su relación mimética o no con la realidad aparente), sino la manera de representar, con todas sus implicaciones en la elección de material, colores, texturas, trazos, pinceladas. Pero además de esta selección, se deslizan otros tantos elementos que parecen surgir del azar, o de un *afán decorativo*, que en apariencia, no parece aportar nada al significado total de la obra. Pero, ¿por qué siguen ahí?, ¿por qué su autor/a los ha situado en un determinado lugar? De esta manera, no sólo aparecen formas autónomas que vienen a *llenar* un espacio algo desolado, restos del soporte alrededor de los elementos protagonistas que quedan descentrados, abandonados de la conciencia que se concentra en las zonas principales, sino que, de la misma manera, un perfil se diluye, o merced al color, dos o más elementos parecen enlazarse, continuarse. El concepto de la representabilidad me insta a detenerme con especial atención ante estos fenómenos que parecen establecer una lógica discursiva entre los elementos de la composición. Sin embargo, dice Freud que el sueño, a diferencia del lenguaje verbal, (mediante las conjunciones, adverbios y preposiciones), no dispone de recursos expresivos para representar estas relaciones entre las ideas latentes, a lo que añade:

“La falta de esta capacidad de expresión debe depender del material psíquico con el que el sueño es elaborado. A una análoga limitación se hallan sometidas las artes plásticas, comparadas con la poesía, que puede servirse de la palabra, y también en ellas depende tal impotencia del material por medio de cuya elaboración tienden a exteriorizar algo.”

(Sigmund Freud, 2006, 536)

Las afirmaciones de Freud parten de su absoluta fe en la palabra, que Marisa Rodulfo, califica de *“obstáculo epistemológico mayúsculo en el psicoanálisis”*. Querer analizar el lenguaje artístico desde los parámetros del lenguaje verbal es reducirlo a merced del logocentrismo que acuñó al primer psicoanálisis. Pero, como afirma Rodulfo,

la introducción del juego en el psicoanálisis para niños de Melanie Klein, la utilización de la actividad plástica de Françoise Dolto, más las aportaciones de Winnicott y sus estrategias del garabato, entre otros/as, nos abren un rico panorama que comienzan a desvestir las representaciones inconscientes de la palabra que lo cubría.

En efecto, el lenguaje artístico sí dispone de medios para relacionar los diferentes términos de una obra. Más allá incluso de las interpretaciones del autor o la autora de la imagen, existe un discurso que no puede ser traducido en palabras. Hay una lógica discursiva que le es propia: sean cuales sean las imágenes y representen o no fragmentos de la realidad aparente, es inevitable la presencia del *yo-cuerpo* que se proyecta en el soporte. Esta estructura, orgánica y flexible, lecho del discurso, se hace visible, precisamente, merced a las huellas que va dejando el *ello*, abandonado placenteramente a sus movimientos primarios; la pulsión trazada que catectiza el rastro del pincel, el propio rastro vital destilado en material plástico. **Los procesos primarios que traducen en imágenes los contenidos preconcientes pueden arrastrar en esta corriente de simbolización, contenidos del *ello*, con lo cual se establece un cauce, no sólo para el material del recuerdo, ni para lo reprimido, sino para aquello que fue forcluido.**²⁰

No obstante, próximo/a a desvelar el sentido de la obra, su autor/a se apresura en ocasiones a dar coherencia a su imagen. Es paralelo a lo que Freud denomina *la fachada del sueño* o *elaboración secundaria*, función que en el sueño realiza el preconciente. Así se ponen en marcha los procesos secundarios dentro del acto creador: a juicio de su autor/a, que decide un determinado momento, las obras quedan terminadas. Esto suele coincidir con el perfilado de todos, o casi todos, sus elementos, -a veces doble, para delimitar bien cada uno de ellos-, y con la aplicación de color en prácticamente toda la superficie del soporte. Son obras que quedan *clausuradas* después de este punto. En estos casos, la atención ha de ser muy aguda, pues los materiales que se nos presentaban en toda su frescura, han sido, con frecuencia, retocados, maniatados, incluso aniquilados. Puede ser que entre ellos se hallen esas ideas latentes fundamentales escondidas tras el contenido manifiesto.

Evidentemente, en nuestro contexto, no siempre va a ocurrir esto. Es frecuente encontrarnos con pacientes-clientes que elaboran su obra permaneciendo en una dinámica que se rige por los procesos primarios. Si para que se pongan en marcha los mecanismos de la elaboración secundaria, es necesaria la presencia del *yo* en su contacto con la realidad, es fácilmente comprensible que estos aparezcan mínimamente, o no aparezcan, cuando el trastorno fundamental es *la pérdida del contacto vital con la*

²⁰ Forclusión es equivalente a repudio, rechazo. Lacan explica que es el proceso en el que en el lugar donde deberíamos hallar algo, encontramos un agujero. Pero el agujero que dejó algo que ya no está, dibuja un contorno, un lugar que aún le pertenece al objeto que estuvo. De alguna manera, el hueco inaugura su subsistencia.

realidad, como ocurre en la esquizofrenia, patología más frecuente entre los/as asistentes a nuestro taller. Son imágenes que no se terminan, sino que se detienen en un determinado momento, por circunstancias de toda índole: cansancio, respuesta a estímulos que distraen a su autor/a de la elaboración de la obra, etc. Son obras *abiertas*, que pueden continuarse o no, dependiendo casi exclusivamente del estado emocional y/o físico de su autor/a en el momento de reanudarlas. En ocasiones, casi nada en estas obras es manifiesto, sino un torbellino de ideas latentes que se atropellan, sumergiéndose y volviendo a emerger unas sobre otras, como en un caudaloso torrente.

5.3.5 Fantasma y símbolo.

En la obra artística, aparecerán, imágenes de *ideales del yo*, configurados a partir de lo que el Otro deposita en el *yo* : la instancia que llamamos *superyó* ; fantasmas que revelan al sujeto deseante pero también al objeto que es. El ser humano es el objeto del que el Otro goza, como afirma Natividad Corral, “*el que tapon la falta en ser del Otro*”:

“Esto revela la presencia en el sujeto de lo pulsional: el sujeto es, en cuanto objeto, esa “libra de carne” ofrecida al Otro para otorgarle sentido, y otorgárselo al mismo tiempo al goce del sujeto. Tal es el uso fundamental del fantasma”.

(Natividad Corral, 1996,47)

El *ideal del yo*, autorizado por el *superyó*, satisface al Otro, para el cual el *yo* es objeto de deseo, y, de la misma manera satisface el deseo del *yo*. En efecto, como afirma Lacan, “*el deseo del hombre es el deseo del Otro*”.

El fantasma o la realidad psíquica es, como lo define Hanna Segal, “*una idea de realización de deseos que entra en juego cuando la realidad externa es frustrante*”. Procede del inconsciente, por lo que se subordina al principio de placer, pero atraviesa el proceso secundario por lo que se convierte en consciente; según Segal, es el *yo* quien crea la fantasía, quien da forma a los fantasmas. Esto da lugar a una expresión disfrazada que parece realizar imaginariamente el deseo. Sin embargo, si este fantasma que realiza el deseo, al ser tamizado por el *superyó*, resulta inaceptable, es reprimido, se le abandona en el inconsciente, donde ya sólo se guiará por el principio de placer. En este lugar, se confunde con los recuerdos. Fantasmas conscientes e inconscientes aparecen en los sueños; también en los objetos artísticos, que le dan forma tangible. Al respecto, afirma Lacan:

“Si el deseo es la metonimia de la carencia de ser, el yo es la metonimia del deseo.”

(Jacques Lacan, 2006,620)

En efecto, si el deseo devela la falta, el yo devela el deseo, -y con él la falta-, a través de sus fantasmas. Parece que estos aparecen, según Segal, no sólo como una realización de deseos sino como una defensa contra las realidades externa e interna frustrantes y/o dolorosas. Surgen en el taller estas imágenes del deseo y de la falta a través de los símbolos, que van adquiriendo sentido en la relación de objeto. De manera que, es mediante el simbolismo cómo se expresa el fantasma. Simbolismo que toma la forma de síntomas, sueños, palabras, gestos, y en el taller de arteterapia, también imágenes y objetos artísticos. **Los objetos artísticos son así, expresión simbólica de los fantasmas; “auténticos fantasmas representados”,** como diría Dolto.

En una misma obra, podemos hallar rastros, tanto de fantasmas de realización de deseos como de fantasmas reprimidos. Pero hay algo claro: frente a la univocidad que Jung y Jones otorgan al simbolismo, estableciendo una relación directa, arquetípica en el caso de Jung, entre el símbolo y lo simbolizado, en el taller de arteterapia se constata que, a la manera en que Freud lo defendió, estas representaciones no corresponden a unos significados establecidos, sino que es en el seno de la relación de objeto que tiene lugar en el taller donde cobran sentido. Un sentido que, como anticipábamos al hablar del significante, va evolucionando a lo largo del proceso, integrando matices y aspectos, y conformando una auténtica red de significantes, peculiar para cada persona, que sólo podemos interpretar a partir de sus propios gestos y verbalizaciones. Por esto, sólo hablo de rastros de fantasmas, de sus huellas, del contorno del conflicto que dibuja un lugar.

“El símbolo no es símbolo de un objeto de la realidad -idea siempre heredera de una concepción ingenua del lenguaje como representación más o menos fiel de la realidad-, sino que el símbolo constituye esta realidad al representarla como ausente, como faltante.”

(Miquel Bassols en Ernest Jones, 2006, 19)

Es decir, como decía Jones, y asevera Segal, el símbolo representa lo reprimido, apareciendo como resultado de conflictos intrapsíquicos, pues lo que necesita ser simbolizado es aquello que se reprime. Así, el objeto del deseo puede ser reemplazado por un símbolo, forma que adquiere el fantasma. El símbolo dimensiona el fantasma, le pone límites, lo hace visible, por lo que resultará más asequible, más cercano y menos inquietante. Asimismo, como afirma Jung, aquellos conceptos que no se pueden definir o cuya comprensión no es plena, son representados mediante símbolos.

Los fantasmas conscientes e inconscientes se yerguen inconmensurables antes de ser simbolizados. Forman parte de la realidad psíquica como objetos internos, unificados con el *yo*. Al configurarse como símbolos se separan del sujeto. Como afirma Hanna Segal, *“con ello se logra una mayor conciencia de la propia realidad psíquica y de la diferencia entre lo interno y lo externo”* :

“En tal situación la función del simbolismo adquiere gradualmente otro significado. Los símbolos son necesarios para superar la pérdida de objeto que ha sido experimentada y aceptada y para protegerlo de la propia agresividad. Un símbolo es como un precipitado del duelo por el objeto.”

(Hanna Segal, 1995,74-75)

El hueco que deja el objeto perdido es colmado con un símbolo. No equivale a lo que se perdió, -en tal caso este tipo de simbolización se denominaría, según Segal, *ecuación simbólica*-, sino que es su representación. La trama del tejido emocional no volverá a ser restablecida como en su origen, pero una pieza de otro tejido vendrá a reparar el agujero, deshilachando sus límites para fusionarse íntimamente con el contorno herido. En el taller, me sitúo en una posición de privilegio al presenciar cada uno de estos enlaces entre hebras, pero aún así, nadie más que el/la propio/a autor/a podrá aproximarse a su sentido. Incluso para él o ella, aún no será del todo asequible, pues el símbolo, como significante, no cierra su carga de significación sino que va modificándola, adaptándola a los avatares del psiquismo. Aunque representa el objeto, es una creación del yo, por lo que lo utilizará libremente, usando para ello sus propias características. De alguna manera, al ser un objeto que se separa del sujeto que lo crea, establece un diálogo con él/ella, pudiendo aportarle, desde su ser de símbolo, aspectos que en un primer momento quizás hayan escapado a la percepción de su creador/a. En consecuencia, es posible la comunicación con los fantasmas conscientes e inconscientes que representan.

La confluencia, en esta experiencia, de estrategias pertenecientes a la educación artística posibilitan la atención hacia los valores simbólicos de los materiales plásticos, cuya utilización surge de manera natural en el abordaje de las imágenes de la mayoría de los/as asistentes al taller. Frente a las pautas habituales en algunas de las actividades que se llevaban a cabo en el taller de terapia ocupacional, y que he tenido ocasión de presenciar, en las que se cuidaba al máximo la elaboración de objetos prediseñados, con una observancia especial sobre los límites (no salirse de las líneas, utilización de un determinado color, texturas uniformes, etc.), **las propuestas tanto directivas como no directivas de nuestro taller han privilegiado la utilización libre de los materiales, haciendo hincapié en que la manera peculiar de cada uno/a es la más válida para él o ella, pues configura su propio lenguaje expresivo. Esto ha generado una mayor conciencia, o como mínimo, disfrute, de los materiales plásticos y su uso simbólico, así como la satisfacción inmediata y lúdica favorecida por los procesos primarios.**

5.3.6 El estadio del espejo. Narcisismo.

Como ya hemos visto, la obra artística creada en el taller permite la aproximación a la propia imagen, que se proyecta como en una pantalla. De algún modo, a través de ella se consigue otorgar forma visible a los contenidos que habitan el pensamiento. Algunos de estos, habrán sido escenificados en sueños, otros no habrán hallado donde encarnarse. Pero, en la imagen es posible darles cuerpo. Los olvidados, o más exactamente, como matiza el psicoanálisis, los forcluidos, ocultos por mucho tiempo para nuestra consciencia, también hallarán expresión, nítida o velada, entre el contenido manifiesto. Adquieren así una forma simbólica que discierne lo interno de lo externo: lo que se halla representado en la imagen está *fuera* de su autor/a: está en la imagen. En consecuencia, pueden ser convocados en lo externo tanto los fantasmas de realización de deseos como los reprimidos. Se crea una distancia que pone de manifiesto la identificación con un ideal del yo, además de la posible superación de los fantasmas inconscientes.

Si la obra artística es aceptada por el *superyó*, el/la autor/a se reconocerá plácidamente en ella. Quizás la niegue, rechazándola; pero en este repudio es muy probable que esté actuando la censura superyóica, intentando evitar una imagen no deseable. Cuando este reconocimiento resulta confortable, remitirá a las primeras sensaciones de la relación especular con la madre: el reflejo que sucede en el espacio maternante instaura la primera envoltura narcisística, fundamental para el desarrollo del sujeto:

“Reencuentra con este objeto perenne su imagen del cuerpo olfativa, táctil, etc., oral y anal: reencuentro de un conocimiento de sí mismo, narcisístico primordial, que es la base misma de su salud”.

(Françoise Dolto, 1999, 55)

En cambio, si la experiencia es desintegradora, resonarán las experiencias de abandono, de frustración, volviendo a horadar en las antiguas cicatrices, como una película que repitiera la escena incansablemente. El narcisismo fundamental marca el carácter que tendrán las relaciones futuras: en la relación con la imagen propia se produce una tensión, llamada por Lacan, tensión narcisista, a partir de la cual se establece toda relación objetal como una relación imaginaria, y sin duda, conflictiva. La imagen, que viene a ser como el reflejo especular, reproduce la realidad psíquica, tal y como en el espejo reconocemos nuestro propio cuerpo y el medio donde se incluye. El estadio del espejo que introduce Lacan se refiere a una identificación, es decir, a *“la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen”*, según sus palabras. Se arroga así una forma total, un *yo ideal* que se asume.

En la decisión de incidir sobre el papel, no hay sólo una inercia arrastrada por el placer lúdico, prometedor a la vista de lo que ocurre en cada una de las imágenes que se generan a la vez sobre la mesa. A veces, ese placer oculta la operación fundamental de la conquista del espacio. El espacio vital circundante, extensión del Yo-piel, es el envoltorio imaginario más allá de nuestra piel física al que nos desplazamos metonímicamente, cuya estructura parece estar formada por capas concéntricas, más cargadas de energía psíquica cuanto más se aproximan a nuestro cuerpo, que se activan en la cercanía con *otros*.

El/la paciente-cliente ha tomado una decisión: la de asistir. Inaugura su situación de sujeto tomando asiento; pero esto no es suficiente. **Cada uno de los/as que concurren poseen un territorio propio (no sólo sobre la mesa) que es construido a la vez que elaboran su imagen: el dominio espacial es posible únicamente en el hacer. Cada persona se sitúa, ocupando un lugar en el espacio común, instaurando su ser a través del hacer.**

“Con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento, en el que confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestra original apariencia física. A dicha inserción no nos obliga la necesidad, como lo hace la labor, ni nos impulsa la utilidad, como es el caso del trabajo. Puede estimularse por la presencia de otros cuya compañía deseemos, pero nunca está condicionada por ellos; su impulso surge del comienzo, que se adentró en el mundo cuando nacimos y al que respondemos comenzando algo nuevo por nuestra propia iniciativa.”

(Hanna Arendt, 2005,206-7)

En algunas ocasiones, el/la asistente que en principio no quiere realizar ninguna imagen, tampoco quiere que se coloque en su lugar sobre la mesa ningún tipo de soporte; quizás intuye que el papel en blanco resulta demasiado comprometedor, que es una manera de obligarle a participar, pues se espera que incida sobre él, porque entiende que ese lugar sobre la mesa es ya suyo por el hecho de sentarse delante de él. Sin duda, esto es así. No obstante, insisto en colocar material, afirmando que, si no lo usa, ese lugar aún puede ser utilizado por otra persona que llegue después. Realmente enfrente al/ a la paciente-cliente a la realidad de que donde no quiere tener una actitud activa, no puede actuar como el sujeto que es; no que no lo sea, sino que no lo pone en acto. Sin verbalizarlo específicamente le comunico que no posee el lugar que no está utilizando, y sólo se hace suyo al trabajar sobre él.

Aunque permaneciera sentado/a durante todo el tiempo de la sesión sin elaborar ninguna imagen, (circunstancia que nunca se ha presentado) el lugar sobre la mesa no llegaría de manera plena a ser “su lugar”. El espacio en blanco del papel, muestra una ausencia, a la vez que promete un lugar metonímico de nuestro ser, una prolongación de nuestro cuerpo que permite inscribir el deseo. Esa promesa que, como sujetos que así lo decidimos, podemos dejar suspendida en el tiempo, no ha de ser de otro/a, si

efectivamente somos sujetos, pues las proyecciones sobre ese espacio en blanco ya han comenzado desde el mismo momento en que se sitúa en el espacio vital, desde que existe la posibilidad de proyección. Es como el espejo al que aún no nos hemos asomado, pero que espera el reflejo de nuestro rostro. El deseo narcisista de contemplarnos expulsa la presencia del otro, intruso inquietante. Pero al elaborar una imagen surge otro "*otro*", nuestro deseo toma una forma que nos puede parecer ajena. La imagen representada crea una distancia entre el sí mismo y su reflejo que advierte como *otro*. Sami-Ali nos aclara:

"La imagen especular no crea la alteridad, sino que confirma al sujeto en su alteridad primordial, que nace de las vicisitudes de la percepción del rostro del otro."

(Sami-Ali, 1996, 120-121)

En el espejo se produce un desdoblamiento del sí mismo que produce un malestar, pero es este malestar el que informa de que efectivamente está ocurriendo la proyección que nos distingue del *otro*. La imagen que nos refleja nos hace reconocernos como diferentes a los otros, pero también establece una distancia entre el yo y su reflejo.

El momento narcisístico que el psicoanálisis lacaniano denomina *estadio del espejo*, es lo que proporciona la integración motriz del propio cuerpo. Para esta *asunción del sujeto en su narcisismo*, como lo denomina Dolto (Françoise Dolto, 1999, 119), es necesaria la presencia de *un espejo de su ser en el otro*, pues la ausencia de la madre o del ser vivo donde ha de reflejarse puede hacer que el sujeto se pierda en el espejo. En efecto, la propia imagen reflejada en el espejo puede crear la ilusión de relación con el *otro*, como Narciso que sólo encontró *una imagen*, anulando el sentimiento de la existencia. Dolto nos avisa de lo que ocurre: cuando la falta del *otro* hace al sujeto buscarlo en sí mismo, puede caer en el autismo, comenzando a predominar las pulsiones de muerte. Como para el/la niño/a, que además de su propia imagen ha de ver la de su madre, así ocurre en el contexto del arteterapia, donde la imagen creada por el paciente-cliente se establece como espejo, y es necesaria la presencia del/de la arteterapeuta que catalice la relación.

En el acto de crear, el/la autor/a no se puede despojar de su propia historia, la del ser que se incluye en el mundo y establece relaciones con él. Sea o no su pretensión la de representarse, irremisiblemente lo creado no le será ajeno, pues afirmo con Dolto, que la imagen del cuerpo puede proyectarse en cualquier tipo de representación. Habría que distinguir cuanto antes las diferencias que se establecen entre imagen del cuerpo y esquema corporal, pues no se trata de lo mismo. Según Dolto, si el esquema corporal remite al individuo en cuanto representante de la especie, sean cuales sean el lugar, la época y sus condiciones de vida, la imagen del cuerpo, interpretada por el esquema corporal, está ligada a la propia subjetividad y a su historia, siendo por tanto, mediadora de las tres instancias psíquicas, que aparecen en las representaciones simbólicas. De ello resulta que, si bien el esquema corporal es inconsciente, preconscious y consciente, la

imagen del cuerpo es eminentemente inconsciente, constituyendo, como dice Dolto, “*la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales*”, gracias a la cual, sostenida por nuestro esquema corporal, podemos comunicarnos. Las imágenes están efectivamente enlazadas a las emociones, pues trascienden los objetos representados, convirtiéndose en metáfora de la vivencia. Más que un paisaje, el retrato de alguien o una escena del recuerdo, lo que se representa son las relaciones intrapsíquicas de su autor o autora con determinadas experiencias emocionales. De alguna manera, dota de dimensiones tangibles esas emociones, les da una forma; como el reflejo especular nos señala nuestros límites corporales, unifica la imagen del cuerpo y significa el espacio. Como el espejo, la imagen nos informa de nuestra relación con la realidad. Dice Lacan, no obstante, que:

“El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad.”

(Jacques Lacan, 2006, 90)

Efectivamente como un espejo, el objeto artístico, en la búsqueda de los fantasmas de realización de deseos, consigue poner en marcha las fantasías reparadoras de la imagen fragmentada del cuerpo.

La envoltura narcisística es muy frágil, vulnerable, necesitada de refuerzo continuo. Se hace fundamental el apoyo de la fantasía de una piel común, configurada a partir del vínculo social, suficientemente flexible para adaptarse al desgarramiento. En las personalidades narcisísticas se rechaza esta piel común; la propia envoltura psíquica “debe ser suficiente”, sobre todo porque libera de la dependencia del *otro*; pero esto no es posible, por lo que tienden a confirmarse en la imagen que quieren dar de sí. Esta coincidencia entre las estimulaciones externas y la excitación interna aporta al/a la narcisista la certidumbre de sí mismo/a, pero su falta de flexibilidad hace frágil su envoltura narcisística. Es probable que use otra estrategia: en vez de compartir una piel común con la madre, en la fantasía se apodera de esta piel, de la que ella se desprende para ofrecérsela como un don, con la que se cubre como con una capa heroica, que proporciona la ilusión de ser invulnerable e inmortal.

El taller y los procesos que se generan en él, incluyendo el sostén que proporcionan y la secuencia de obras que los registran, funcionan como una piel simbólica que viene a reforzar la envoltura narcisística de cada uno/a de sus asistentes. La obra artística actúa como el espejo que acoge nuestro ser simbólico en el mundo como una subjetividad en medio de los *otros*.

5.4 El proceso como juego.

Objeto artístico y objeto transicional.

Las imágenes y objetos que se generan en el taller suelen provocar la admiración de quienes lo han frecuentado sólo para observar, o de aquellos/as que necesitaban entrar en la sala por una cuestión ajena a la actividad plástica. Asimismo, han sido objeto de elogios en las dos ocasiones que se exhibieron de manera pública.²¹ En efecto, una gran parte de estas obras son dignas de todo esto. Pero el espectador y la espectadora que tienen ocasión de contemplarlas, con frecuencia sólo accederán al encuentro de la obra terminada. La primera pregunta que se formula es *¿qué es?* Con frecuencia, la semejanza mimética con objetos conocidos tranquiliza momentáneamente la percepción, segura de poder apropiarse de la obra a través de su significado, o a través de las conexiones que se establecen por la similitud a obras de estilos y movimientos reconocidos por la historia del arte.

Pero, el poder comunicativo y crítico de la imagen sobrepasa su significado manifiesto. La aventura comienza con un enigma: *¿por qué?* El público de la sala de exposiciones podrá tener una mirada mucho más cercana, a poco que imaginen el movimiento que generó la pincelada que observan con detenimiento. Se sitúan imaginariamente presenciando el acto creativo. Algunos/as fantasearán su propia mano dibujando esta o aquella línea. Los/las más audaces querrán conocer a través del objeto, no sólo su generación en presente sino su razón pretérita: las circunstancias que la originaron. De este modo, se pretende atrapar el tiempo de la obra y su autor/a, conocer su pasado, presente y futuro previsible. El arteterapia usa justo lo que se han perdido: el momento creador que quieren imaginar, pero en presencia. La obra será registro, como un acta que recoge cada sesión, pero es su proceso de creación lo que se sitúa como fundamental. No se podría generar un proceso de arteterapia a distancia, con objetos terminados que se enviaran al/a la arteterapeuta. Tampoco sería posible si el/la arteterapeuta revisara con más o menos frecuencia los objetos artísticos en proceso. Es esencial su presencia, tanto como la del propio objeto y la de su autor/a.

El primer contacto con la Comunidad Terapéutica fue una entrevista con su coordinador, donde me expuso la necesidad de establecer un taller de artes plásticas, creyendo que mi propuesta respondía a esta demanda, pues hay una consideración

²¹ Me refiero a las dos exposiciones que se han celebrado con estas obras: la primera, con ocasión de las fiestas de Navidad de 2002, en el propio centro; y la otra la que posteriormente tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Corrala de Santiago, del 6 al 23 de Mayo de 2003, dentro de la programación organizada por la Universidad de Granada, de la cual fui comisaria.

generalmente extendida del *carácter terapéutico del arte*. En efecto, el arte es terapéutico en sí mismo, pero no es terapia si no existe una intencionalidad. Hay aquí una diferencia importante, que se concreta precisamente en la presencia del/ de la arteterapeuta. También la educación artística necesita de la presencia del educador/a, pero hay matices que hacen diferentes estas presencias.²² Si mi función como guía del taller se situara, como se creyó en primera instancia (tengo constancia de ello por las manifestaciones frecuentes de cierto sector del personal sanitario, sobre todo en los primeros meses del taller), en potenciar las habilidades y destrezas técnicas de los/las pacientes-clientes, no hubiera ido mucho más allá de aquellos/as espectadores/as de la exposición; pues mi intención, hacia la que hubiera llevado también a los/las asistentes del taller, habría sido la consecución de la obra terminada. Si como docente me sitúo en la posición, no de jueza contempladora de cada proceso, sino de acompañante, cuánto más lo haré en este contexto. La explicación está en la misma naturaleza de la vivencia artística, experimentada y presenciada, que encuentra su expresión escrita en los textos.

La propia experiencia me garantiza la necesidad de poner especial atención en el proceso. Por esta razón, mi vivencia particular me otorga la certeza de que **el proceso artístico-terapéutico es como un juego compartido, cuyas reglas surgen de manera natural en el equilibrio entre el deseo del/a paciente-cliente y el mío, donde se establecen los límites. Esto pone en primer término el acto de jugar, por delante del contenido del juego. Es decir, cobra una mayor importancia el acto creador que la obra terminada.**

En el taller, mi mirada no descansa. Va de una imagen a otra, de un rostro a otro. Va a la manera peculiar de mover las manos de MN al explicarme algo, o su gesto cuando pregunta. A la manera en que camina PUC al marcharse, o cómo mira por encima de sus hombros. A la espiral de GL, al trazo meticuloso de JF, o a la línea titubeante de FI. Por encima de la imagen final, cada una de estas anotaciones mentales son las que me procuran los recursos para establecer el diálogo de mis reflexiones, entre lo observado, intuición nítida en la presencia, y lo que se entrama ya en mi pensamiento habitado de textos.

Cada acto que acompaña al de *hacer* una imagen es similar a lo que rodea la articulación de una palabra. El lenguaje verbal, específicamente humano, no se puede desligar de la voluntad de comunicar algo. El/la hablante organiza la palabra dentro de un contexto de más palabras, pero el contexto no se queda ahí: hay un paralenguaje que atraviesa el discurso que se pone en acto al decir, y cristaliza en la entonación, el ritmo, las pausas, los gestos, los silencios. Las cualidades sensoriales de la palabra permiten su

²² Efectivamente, en un sector de la educación artística actual, se comparten algunos parámetros con el arteterapia, en relación sobre todo a la cercanía en la actitud del/a docente y el/la arteterapeuta, por lo que las diferencias se pueden llamar matices. Aunque los viejos patrones de corte tradicional y ortodoxo siguen circulando arrogantemente por colegios, institutos y facultades, que convierten estos matices en abismos.

uso poético, estableciendo un espacio para el juego con los sonidos. Su naturaleza simbólica y su carácter ambiguo proporcionan otro lugar para lo lúdico, donde su localización en un contexto y las conexiones con otras palabras apuntan hacia estrategias de juego mental. La significación se alcanza en el crisol donde ambos ingredientes se funden. No se puede obviar, por ello, la danza del cuerpo del/a que habla ni del/a que escucha, que se adapta al sonido, al ritmo, al juego semántico y semiótico.

Igualmente, la persona que elabora una imagen en el contexto del taller y en presencia del/a terapeuta (o guía del taller de arteterapia), lo hace dentro de un acto de expresión total que compromete su cuerpo, sus emociones, su psique. Su voluntad de expresión se desborda más allá de lo verbal, más allá de lo plástico, implicando al ser humano en su totalidad, que se entrega al acto expresivo con todo su cuerpo sensible. Todas las manifestaciones que acompañan la producción de la obra son signos expresivos, metáforas de lo que la persona está sintiendo, pensando, queriendo ocultar o expresar de manera notoria. Todas las anotaciones sirven, ninguna es despreciable, por insignificante o incomprensible que aparente ser.

Cuando espero la llegada de cada uno/a de los/as asistentes del taller, soy consciente de mi actitud activa de observación. Pero mis apuntes no son algo que repercute sólo en lo que luego serán mis reflexiones. Conforme avanzo en la relación con cada una de estas personas, estas anotaciones me proporcionan las reglas del juego, diferentes en cada caso. No digo *juego* de manera gratuita: el/la paciente/cliente establece un juego con los materiales, con sus pensamientos, sentimientos y recuerdos, que pone en acto mediante aquellos al transformarlos en imagen. Sobre el soporte van apareciendo estas "*cartas*", con las que me invita a jugar. El jugar implica la participación activa de los jugadores, por eso no soy simple observadora. Puedo jugar, porque el/la paciente-cliente me otorga este lugar de intervención. El objeto que surge encarna aquello que habita su interior, actualizándolo y trayéndolo a la existencia, pero permite que surja dentro del entorno donde estoy yo presente. Ese objeto actúa de bisagra entre el paciente/cliente y yo, pues es lo que nos vincula y permite el movimiento, articulando la relación a partir de él.

En el jugar es posible transferir actos que no son permitidos ni viables en la situación real del/a paciente/cliente. La obra final puede resultar más o menos conmovedora, agresiva, complaciente, etc., pero es en el acto creador cuando es posible alcanzar su sentido.

La observación activa permite acercarme a cada uno y cada una de los/las pacientes-clientes para conocer las reglas del juego que entablo con cada uno/a. Como dice Winnicott:

“La psicoterapia se da en la superposición de dos zonas de juego: la del paciente y la del

terapeuta. Está relacionada con dos personas que juegan juntas. El corolario de ello es que cuando el juego no es posible, la labor del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar a uno en que le es posible hacerlo.”

(Donald W. Winnicott, 1996, 61)

En el área de juego es posible vivir lo deseado o lo temido, sin experimentar riesgos, es posible el *ensayo de la vida real*, emplazando al principio de placer que libera a los fantasmas de realización de deseos. Melanie Klein pone el acento en la técnica del juego, pues afirma que la investigación que desarrolló con niños pequeños en torno al juego le hace comprender la naturaleza de los procesos inconscientes, tanto en niños/as como en personas adultas. Confirma que el niño y la niña expresan su fantasías y ansiedades al jugar, por lo que es posible explorar su inconsciente por medio del análisis de la transferencia.

“Este caso fortaleció mi convicción creciente de que una precondition para el psicoanálisis de un niño es comprender e interpretar las fantasías, sentimientos, ansiedades y experiencias expresadas por el juego o, si las actividades del juego están inhibidas, las causas de la inhibición”

(Melanie Klein, 1980. IV, 23)

Respecto a este tema, me hallo mucho más cercana a Winnicott que a Melanie Klein, por el acento que el primero pone en el acto, diferencia que observa él mismo en sus textos:

*“ Como es lógico, se recurre a los trabajos de Melanie Klein(1932), pero yo sugiero que en sus escritos, cuando se ocupaba del juego se refería casi siempre al uso de éste. El terapeuta busca la comunicación del niño y sabe que por lo general no posee un dominio tal del lenguaje que le permita transmitir las infinitas sutilezas que pueden hallar en el juego quienes las busquen. Esta no es una crítica a Melanie Klein, ni a otros que describieron el uso del juego de un niño en el psicoanálisis infantil. Es apenas un comentario sobre la posibilidad de que en la teoría total de la personalidad el psicoanalista haya estado muy ocupado utilizando el contenido del juego como para observar al niño que juega, y para escribir sobre el juego como una cosa en sí misma. resulta evidente que establezco una diferencia significativa entre el sustantivo **juego** y el verbo sustantivado **el jugar.**”*

(Donald W. Winnicott, 1996, 63)

Yo añadiría que, como dice Winnicott, la cuestión no está tanto en saber las causas del juego o de su inhibición, sino utilizar los recursos que te proporciona la persona en cuestión para poder llevarlo hasta una situación de juego, que le haga descubrir, sostenido en la comprensión, su propio camino. No se trata tanto de interpretar, de hallar la solución al enigma, sino que, mediante la actividad artística, sea

el/la propio/a paciente-cliente capaz de hallarlo, sintiéndose acompañado no por la interpretación que marca un camino concreto, sino por la sugerencia que se aproxima al significado. En este sentido, he trabajado con el material que ellos/as mismos/as me proporcionaban. Pero ha habido casos en los que, efectivamente, se producía este retraimiento que nos refieren algunos autores/as, que se manifestaba como incapacidad para abordar el juego con los materiales plásticos. Ante estas circunstancias, siempre he recurrido a llevar al/a paciente-cliente a la situación de juego a partir de su propio terreno, allí donde conservaba la omnipotencia.

Esta es la cuestión que se plantea con el paciente-cliente MF, concretamente en la sesión numero 3, del 18 de Abril de 2002. Observo el bloqueo que se produce en esta persona cuando se le invita a participar en el taller. Como luego me ratifica la terapeuta 1, parece que MF se niega a cualquier cosa que le produzca placer, como si se autocastigara. En el transcurso de su proceso llego a conocer, por mis observaciones y por los datos que él mismo me aporta, además de los que me facilita la terapeuta 1²³, que siente la necesidad de castigarse para saldar la deuda que contrajo en el pasado, al matar a una persona. Por esto, intento llevarlo hacia la expresión plástica a partir de aquello de lo que se sentía orgulloso, que descubro en el acto de escribir su nombre. Observo cómo se recrea en el dibujo de las letras, con un acento especial en las mayúsculas. A pesar de su talante dubitativo general, que muestra al hablar, caminar, etc., las letras de su nombre son elaboradas con un trazo ondulante, rítmico, seguro y una expresión de placer en su rostro. Entro en *su juego*, proponiéndole que a partir de una de estas iniciales, dibujemos un personaje. Esto provoca en él un descenso del nivel de resistencia que había manifestado hasta ese momento; la situación no le plantea riesgos- cree que sólo estamos *adornando* sus iniciales: no estamos dibujando sino escribiendo- por lo que llega a divertirse. Lo lúdico entra en escena, liberando su capacidad expresiva. Intercambiamos el lugar: yo transformo la letra escrita por él y luego será él quien lo haga con la mía. Es una verdadera situación de juego, en la que participamos los dos, con un ingrediente alto de regocijo en el descubrimiento de cada nuevo personaje. Desde el primer momento, compruebo la efectividad de esta técnica derivada de la que Winnicott planteaba como la técnica del garabato:

²³ He trabajado sostenida por esta magnífica profesional. Quiero dejar muy claro que no me ha proporcionado gratuitamente, en primera instancia, datos de los/las pacientes-clientes más allá de los que permitía la salvaguarda de su privacidad. Sin embargo, una vez elaboradas, sí que me ha procurado la certeza de que mis reflexiones estaban bien encaminadas, enriqueciéndolas y elaborándolas también desde su punto de vista. Esto me ha sido muy útil, tanto por la validez concreta de la información, como por la de mi método de investigación; mucho más valioso que si hubiera tenido esos datos desde el principio.

“In altre parole, le interpretazioni non produssero il risultato, ma aiutarono la bambina nella scoperta di ciò che già era in lei. Questa è l'essenza della terapia.”

(Donald W. Winnicott, 1994, 76)

“En otras palabras, la interpretación no producirá el resultado, pero ayudará a la niña en el descubrimiento de lo que ya estaba en ella misma. Esta es la esencia de la terapia.”²⁴

En efecto, mediante esta técnica, (que el propio Winnicott, dentro de esta misma obra, duda en llamar “técnica” por la peculiaridad de cada caso), el/la paciente-cliente puede indagar por sí mismo, acerca de lo que habita su inconsciente. Esa interpretación a la que alude el autor es justamente aquella que no da la solución, sino que ayuda al descubrimiento por el/la propio/a paciente-cliente. El contenido de lo que surge en los dibujos, a partir de las iniciales de MF, es enigmático. Es posible que lo sea tanto para él como para mí; en el mejor de los casos MF puede haber sentido que, de alguna manera, estos signos tienen que ver consigo mismo. Aunque no sea así, me consta que ha hecho otros descubrimientos, que por sí mismos ya son suficientemente importantes como para afirmar la conveniencia de su participación en el taller: MF sonríe al sentirse seguro de lo que hace, al ser reconocido por algo que hace bien y lo que es más importante, se está permitiendo a sí mismo todo esto. MF está sintiéndose sujeto, liberándose de la dependencia del superyó que le condena al displacer para siempre.

“Un juego constituye una situación real dentro de un microcosmos. Esto brinda uno de los rasgos más significativos de la terapia: un marco de referencia paralelo, que actúa junto a la vida real pero no se confunde con ella. Los juegos también pueden suministrar una aproximación indirecta a asuntos de importancia, que resulten difíciles de afrontar directamente. De este modo, pueden utilizarse como proceso de aprendizaje experimental. Como los juegos carecen de consecuencias en la vida real- o deberían carecer de ellas- quizá sea posible poner a prueba nuevos aspectos de uno mismo sin correr un riesgo excesivo.”

(Marian Liebmann en Tessa Dalley, 1987, 245)

Se crea así un mundo de fantasía donde se pueden realizar los deseos inconscientes, tal y como ocurre en las ensoñaciones. Pero, si bien en estas últimas hay una huida de la realidad, en la actividad artística ocurre como en el juego: en la creación se encuentra un camino de retorno a la realidad.

El objeto artístico se sitúa en una zona intermedia de experiencia, entre la actividad creadora y la proyección de los objetos introyectados, es decir, no está en lo interno ni en lo externo, sino a medio camino. Winnicott nos allana el terreno a través

²⁴ Traducción propia.

de, como la denomina, *“la tercera parte de la vida del ser humano”*. Es, como afirma, un lugar de descanso para la tarea humana de mantener el orden en las relaciones entre la realidad interior y exterior. Esto atraviesa necesariamente por la experiencia del enfrentamiento con la realidad, ajena con frecuencia a nuestros deseos. De lo que nos habla este autor es del estado intermedio entre la capacidad y la incapacidad para reconocer y aceptar la realidad. Si bien él refiere estas reflexiones, en principio, a cómo se manifiestan en los/as niños/as, de la misma manera afirma que estos *objetos y fenómenos transicionales* son inherentes en la edad adulta al arte y la religión.

Según Winnicott, la importancia de un objeto transicional no reside en su valor simbólico tanto como en su realidad. El objeto transicional permite la distinción entre fantasía y realidad, entre lo que surge de la creatividad y lo que podemos percibir. Es por ello que afirma:

“El término “objeto transicional”, con arreglo a mi sugerencia, deja lugar para el proceso de hacerse capaz de aceptar la diferencia y la semejanza.”

(Donald W. Winnicott, 2006, 323)

Lo que nos da a entender es que el objeto transicional permite el paso del principio de placer al principio de realidad, hallando lo que distingue uno de otro. No es un objeto interior ni exterior, sino que representa la relación entre ambos términos. Mediante el objeto artístico, se ensaya la realidad, la solución de un conflicto, empleando, según los términos que el mismo Winnicott utiliza, el valor de la ilusión: la creatividad aporta la capacidad para concebir la idea de *algo* que satisfaría el deseo.

Al comienzo, ni el/la paciente-cliente ni yo, sabemos qué forma adquirirá ese fantasma-ilusión que ha de hacerse presente, pero la indagación compartida y el sostén que proporciona mi compañía hacen posible el nacimiento de una primera línea, una primera mancha, que abre el cauce a las demás. Así, el objeto transicional se presenta en el acuerdo entre el/la paciente-cliente y yo. Pero, al tomar forma, la ilusión se va desvelando a sí misma, como fantasma. Gradualmente, en el proceso, irá retornando la realidad, vestida de símbolos que nos ayudan a asimilarla, a comprenderla. Es el *destete*, fundamental, del final del proceso, que al parecer nunca se culmina del todo:

“Damos aquí por sentado que la tarea de la aceptación de la realidad jamás es completada, que ningún ser humano está libre de la tensión que ocasiona el relacionar la realidad interior con la exterior y que el alivio de tal tensión lo aporta una zona intermedia de experiencias que no es disputada (el arte, la religión, etc.) (...) Esta zona intermedia se halla en continuidad directa con respecto a la zona de juegos donde el niño pequeño se “pierde” al jugar.”

(Donald W. Winnicott, 2006, 332)

En el taller se proporcionará el terreno de juegos, donde se podrá disfrutar de esta zona intermedia de la experiencia, donde es posible hacer tangibles las realidades de cada uno/a en los objetos artísticos. Hallamos al fin un lugar donde tienen cabida, donde no son sólo síntomas, y por tanto, metonimias de enfermedad, sino una alternativa a su discurso, expresión viva de la realidad que nos habita, tan poderosa e inquietante que no podemos acallarla, pues silenciarla a la fuerza parece que la hace crecer.

5.5 Los procesos terciarios. Representación y presentación.

En la actividad artística emerge un modo de elaboración psíquica que no coincide exactamente con los mecanismos, ya expuestos, de los procesos primarios y secundarios. Héctor Fiorini postula lo que denomina la tópica del psiquismo creador, presentando la existencia del *proceso terciario*, propio de los procesos creadores.

Este hallazgo, dentro del cuerpo teórico que manejamos, es un auténtico bálsamo para mis reflexiones, pues constata algo que he ido descubriendo a lo largo del proceso. En su transcurso hay algo verificable en las verbalizaciones de los/as propios/as pacientes-clientes y en las observaciones de sus facultativos/as: su asistencia al taller, implicando la elaboración de obras plásticas en dicho espacio de contención, procura un bienestar. Si esta asistencia no se reduce a unas pocas ocasiones, sino que se mantiene en el tiempo, este bienestar pasa de ser momentáneo, a alimentar favorablemente el estado del/de la paciente-cliente. Esto resulta visible para los facultativos, que observan en ellos/as una actitud más positiva, con más energía e iniciativa, que favorece la dinámica clínica. El bienestar que procuran los procesos creadores en el espacio de contención del taller es, como vemos, una realidad, pero, ¿cuál es la razón de este bienestar? Hemos hablado de que los materiales plásticos, y el acto creador, ponen en marcha corrientes del *ello* que se movilizan gracias a los procesos primarios; hemos recorrido los procesos de simbolización, y cómo los fantasmas conscientes e inconscientes son convocados. Pero los/as facultativos/as nos avisan de cambios que perduran. Una reflexión de Fiorini, referida al análisis, me hace reparar en lo que, paralelamente y salvando las distancias, puede estar ocurriendo en el taller: **quizás el bienestar no proceda sólo de saber cuáles son los fantasmas ni qué forma adoptan sino porque la actividad en el taller de arteterapia “contribuye a crear algo diferente con lo que ocurre”, proporcionando una alternativa al discurso del síntoma que indague en nuevas tramas de sentido.**

Dice Fiorini:

“Crear es convocar tensiones y contradicciones, y darles formas nuevas a esas tensiones y a esas contradicciones, de modo que esas formas puedan albergarlas y hacerlas fecundas.”

(Héctor J. Fiorini, 1995,28)

Al comenzar la experiencia, partimos desde un punto que merecía una cuidadosa atención, por ser especialmente delicado. La complejidad que se deriva del hecho de trabajar con personas con patologías crónicas, la mayor parte de ellas psicóticas, junto a la circunstancia de que soy investigadora en arteterapia, pero no arteterapeuta, implica que las actividades puestas en marcha en el taller no han de ir, en ningún caso, dirigidas a los conflictos, por cuanto esta intervención pudiera suponer de intrusismo en la dinámica del equipo clínico, y lo que es peor aún, causara daños en la evolución de estas personas. El taller, autorizado por la institución, y más o menos consentido por el personal sanitario, se incluye como un paréntesis que, por supuesto, no ha de estorbar las intervenciones de los/as facultativos/as. Sin embargo, y a pesar de este presupuesto, como afirma Fiorini:

“Este tema nos remite claramente al problema del conflicto en psicopatología, porque el conflicto es una forma de la contradicción, y el orden neurótico del psiquismo toma el conflicto como una contradicción insoluble, y entonces se abisma en la angustia. El trabajo creador toma los términos de una contradicción, los convoca, trabaja en el interior de la contradicción y funda allí relaciones. Pero ése es el trabajo de la clínica: tomar los elementos de una contradicción que se presenta como conflicto y ayudar a que la contradicción se transforme en material, material donde construir.”

(Héctor J. Fiorini, 1995, 28)

Así que, merced a los procesos creadores, es fácil tomar caminos que, inesperadamente nos conducen a las inmediaciones del conflicto. Consciente de ello, pongo mucho cuidado en no interferir en la nueva relación que se inaugura entre éste y el/la paciente-cliente. La estrategia es no ignorarlo ni penetrar en él, sino bordearlo, dibujando al menos su contorno desde tierra firme. Esto es complicado si no se está atentas/os; según los mecanismos de los procesos secundarios, tenderíamos a lo que las obras representan, lo que significan. Por ello, insisto en el extremo cuidado que hay que poner en cuanto a la interpretación. Repetiré muchas veces que sólo el/la autor/a de la obra puede interpretar, pues como las palabras, las imágenes tienen un carácter polisémico que no se puede reducir a su contenido más o menos manifiesto.

Fiorini viene a auxiliarnos en este punto. Además de lo que las obras re-presentan, habría que privilegiar lo que *presentan* : lo creado es algo nuevo. Algo que bordea el conflicto, que nos ofrece otra perspectiva; sin hurgar en las causas posibilita un ensayo de solución. Para la lógica de los procesos secundarios, este *algo nuevo* puede resultar

confuso, aparte, desligado de la significación, sin embargo, en los procesos creadores surgen naturalmente formas nuevas para viejos habitantes de nuestro psiquismo.

“El del psiquismo creador, empuje pulsional a mi juicio, apunta a desorganizar las formas ya establecidas para trasladar el psiquismo a nuevos espacios, espacios de lo desconocido.”

(Héctor J. Fiorini, 1995, 30)

Esto entraña atravesar el límite de lo dado, de lo conocido, de lo que el Otro nos asegura como verdad unívoca, sin discusión. Supone, como asegura Fiorini y somos capaces de experimentar, ansiedad y placer. Placer de libertad, a veces tan inquietante que llega a ser vértigo. **Indudablemente este desorden en las cosas que organizan nuestro mundo emocional y psíquico ha de producir cierta ansiedad: el límite entre lo posible y lo imposible es muy sutil. El valioso momento del caos creador, en el espacio de contención del taller, con la compañía del/de la arteterapeuta, (o en nuestro caso de la guía del taller) no ha de resultar amenazante, sino precioso instante de nacimiento hacia lo posible.** Ir no sólo hacia lo dado sino a lo posible, como alternativa a lo real, *“y en ese lugar de lo posible hacer brotar un nuevo real”*.

¿Qué es lo que procura ese bienestar a los/as asistentes del taller? Quizás la posibilidad de algo diferente, a partir de su propia realidad, para abrir otro horizonte. **El horizonte nuevo que se dibuja en el taller no se construye con ilusiones imposibles ni delirantes donde caeríamos irremediabilmente, pero sí de un reconocimiento de los propios recursos de su parte sana, para iniciar la búsqueda de lo posible.**

En un contexto psiquiátrico, habitado de pacientes con patologías crónicas parece que todo estuviera ya dispuesto. El diagnóstico, preciso para el tratamiento psiquiátrico, psicológico y farmacológico de estas personas parece poseer un borde cortante: quizás las embarca hacia un lugar remoto, escindiéndolas de aspectos de la vida que quedan en la orilla de lo imposible, mientras ellos/as, cada vez más lejos del continente social, subsisten a la deriva. No pretendo afirmar que el taller de arteterapia, la actividad artística y el sostén que han podido proporcionar, hayan sido la *salvación redentora* de este grupo de personas, sin embargo, es verificable que este conjunto de acciones han activado, al menos en algunas de ellas, *un sistema creador en el psiquismo*, removiendo las estructuras entumecidas de sus objetos internos y proponiéndoles la posibilidad de abrir un camino, un espacio *terciario*, transicional entre la realidad interna y la externa.

El espacio al que me refiero es el espacio de la creatividad, opuesto al acatamiento, que supondría la aceptación de la realidad sin hacer nada para transformarla. Pero, ¿de qué realidad estamos hablando? La realidad parece ser un fenómeno subjetivo; no hay manera de conocer el mundo objetivamente pues ningún ser humano se puede despojar de su propia humanidad en la percepción de esta realidad. Sin embargo, sí que se establecen ciertos acuerdos en la percepción de la realidad; la supuesta objetividad resulta

de un convenio entre subjetividades. Como veremos más adelante, la esquizofrenia se caracteriza por la pérdida del contacto vital con la realidad; en otros tipos de patologías también es habitual una difícil relación con la realidad. La creatividad se sitúa en el espacio entre la realidad y el ser humano que habita en ella: en el espacio de juego donde es posible ser sujetos de esta realidad.

En efecto, como afirma Winnicott, para vivir creativamente no hace falta ningún talento especial, es una necesidad universal; implica conservar algo que es exclusivamente de cada uno/a, que refuerza el sentimiento de estar vivos/as:

“Cualquiera que sea la definición a que lleguemos, deberá incluir la idea de que la vida sólo es digna de vivirse cuando la creatividad forma parte de la experiencia vital del individuo.

Para ser creativa, una persona tiene que existir y sentir que existe, no en forma de percatamiento consciente sino como base de su obrar.

La creatividad es, pues, el hacer que surge del ser. Indica que aquel que es, está vivo. El impulso puede estar adormecido, pero cuando la palabra “hacer” se torna apropiada, entonces ya hay creatividad.”

(Donald W. Winnicott, 1993, 48)

Se va forjando así uno de los objetivos de esta experiencia:

Mediante la actividad artística y la puesta en marcha de los procesos creadores se inquirirá que cada uno/a de los/as asistentes al taller tomen consciencia de ser sujetos de su vida, en la medida que cada uno/a puedan tomar decisiones, opinar y reflexionar, al menos en este contexto y sobre los objetos y las intervenciones que pueden generar dentro de él.

Crear significa traer a la existencia. Al crear, no sólo debemos estar atentos a lo que ocurre en la imagen que surge, hay algo sumamente importante: la hoja de papel o el soporte que se use es tal a partir de que se usa para ello, y no antes. Está decidido de antemano que un lienzo sirve para pintar, pero realmente no es más que un trozo de tela tensada en un bastidor de madera, como dice Marisa Rodulfo, “*un pedazo de cualquier cosa*”. En el mismo acto de reparar en estos u otros soportes ya existe una voluntad de encuentro creador, donde el paciente-cliente “*inventa un espacio allá que antes no existía, posicionándose en un aquí relativo al primero, así como inaugura un exterior recién estrenado, su mano decide un espacio de escritura en el soporte que un proceso industrial elaboró con un poco de celulosa.*” (Marisa Rodulfo, 1998, 61).

En el taller, uno de los objetivos primordiales es *proporcionar un espacio donde sea posible la creatividad, donde se favorezca, donde el individuo encuentre un ambiente suficientemente confiable para poder expresarse sin temor*. Un buen número de pacientes manifiestan abiertamente el vértigo que experimentan por disolverse dentro del sistema de la comunidad terapéutica. Necesitan sentir, y de algún modo así lo

verbalizan, que conservan una parcela donde pueden seguir siendo él o ella misma. Esa parcela es la creatividad, la capacidad de volver a crear el mundo, que en el espacio de contención del taller, se hace posible.

6. SER *GUÍA* EN UN TALLER DE ARTETERAPIA: ESTRATEGIAS

Al abordar el lugar de guía en el taller de arteterapia, asumo una pauta que no me es extraña y que creo posibilita la integración de cualquier elemento nuevo en un grupo, dinámica o actividad establecidas. Se puede llamar moderación, prudencia, respeto, discreción; hay quien le llama delicadeza. Yo creo que hay mucho de cautela también. Se trata de una actitud que al comienzo se puede juzgar como algo pasiva, pero que tiene mucho más de expectación y de análisis de la situación, que de falta de conocimiento o de temor a la nueva experiencia. Así es como emprendo los comienzos del taller, con un cuidado extremo en no interferir, no sólo en la dinámica del centro, y por tanto en la actuación de los diversos profesionales, sino con mucha más razón, en el ámbito que más me preocupa, en las vidas de los auténticos protagonistas de la cuestión: los pacientes y las pacientes para los cuales no quiero ser más que un apoyo para intentar superar, aunque sea mínimamente, los obstáculos que encuentran en su vida diaria; una guía en el viaje que no les obligue a ir por un determinado sitio, sino que les ayude a encontrar su propio camino. Por esta razón, pongo muchísimo cuidado en no ser una imposición en ningún sentido. Por ello, no diseño a priori un lugar para mí dentro del grupo, sino que dejo que se vaya construyendo poco a poco, con las demandas de los y las pacientes, con las aportaciones que puedo ofrecerles, y con esta pauta general de respeto hacia cada uno de ellos y ellas. Pero he aquí que, mucho antes de considerar mi lugar, los/las pacientes me lo otorgan, invistiendo en mí un lugar de Saber. El/la paciente es quien otorga el lugar dentro del proceso; a mí no me queda más que hacer mía esa hermosa "*pasión de la ignorancia*", para prestarme, parafraseando a Natividad Corral, a que *el saber de cada uno/a de los/las pacientes pase por mi cuerpo*. Es el saber del/la paciente el que me interesa, ese saber al que me presto como contenedora; Sujeto supuesto al Saber del/la paciente instaurado por su amor de transferencia.

Respiro al ritmo de Arnoldo Liberman para pronunciar como mías sus palabras, para situarme en el lugar preciso:

"Sabía que sabía pero intuía que no se trataba sólo de saber sino de habitar, de hacer del mundo circundante un espacio dinámico, de trazar en el desierto de las ideas fosilizadas un camino nuevo de interrogantes y desmarque, de lumbre interior y amor al Otro"

(Prólogo de Arnoldo Liberman a Héctor Fiorini, 12, 1999)

La prudencia o el respeto compensará la falta de experiencia, y cómo no, es necesario admitirlo, por mucho que me empeñe en informarme y formarme, la ignorancia respecto a aspectos que posiblemente no tardarían en aparecer. Se hace urgente la búsqueda en las lecturas, que rastreo de continuo, aún con más interés en

tanto que documenta acerca de circunstancias que se presentan de manera patente. La prudencia es una de las herramientas más útiles por cuanto me hace elaborar estrategias de intervención que se mantengan en el límite de respeto que todos los términos que están implicados requieren. Soy consciente, en poco tiempo, que mi lugar de guía en el taller se va confirmando en el transcurso de mi puesta en acto como tal, con lo que coincide con la elaboración dinámica, flexible, específica y orgánica de una serie de estrategias que conforman una metodología personal y dirigida a este contexto particular. Nace al amparo de las lecturas, sin las cuáles nunca me habría sentido autorizada a llevarla a cabo, aunque también lo hace desde un lugar intuitivo, amoroso y creativo, que se ha ido adaptando a las peculiaridades del grupo humano y las subjetividades que lo integran como un contenedor casi orgánico, como una envoltura de piel, sensible a las necesidades, a los cambios, a la vibración o a la calma, al clamor o al silencio.

6.1 La piel y la madre. El sostén.

El espacio del taller se configura como un gran contenedor, donde se pone de manifiesto uno de los conceptos claves en arteterapia, y por ende, en esta investigación. Me refiero al *sostén*. Este término se refiere a una acción que toda persona ha podido experimentar desde el mismo momento en que fue concebida. El útero materno proporciona la protección, el cuidado, el alimento a todo ser humano que es engendrado. Una envoltura que cubre al ser que se gesta, que lo continúa y redonda en su individualidad, además de proporcionar un medio seguro y confiable para el intercambio con lo externo. Es por tanto, un espacio de contención que permite permeabilizar la propia piel, con la garantía de estar cubierto/a por otra envoltura protectora.

Este sostén del que disfrutamos en los primeros momentos de nuestra vida, se irá adaptando a nuestras necesidades físicas y psíquicas, y se desplazará a los brazos y la cercanía del cuerpo de la madre una vez que dejemos la vida intrauterina. Pero no sólo será nuestro organismo el que se sienta protegido, alimentado y sostenido. A través de este contacto materno, el ser humano percibe un sostén que va más allá de lo físico. El calor que le comunica su madre contagia su cuerpo, que se disuelve, confundido en la piel materna, como si no hubiera fronteras entre las dos pieles sino que una fuera continuación de la otra. No se siente aislado en el espacio, sino que su ser se prolonga, como si fuera uno con lo que le rodea y le sostiene. Puede sentir en este lugar de fusión, la vibración de un latido común que acaricia rítmicamente su cuerpo, que acuna su ser. Los brazos y el regazo de su madre lo contienen, adaptándose a su anatomía, a la vez que el vínculo supera la piel orgánica y atiende a los otros sentidos. El aroma de su madre y su mirada fluctúan como otra piel intangible que los cubriera a los dos. También sus palabras, el sonido de su respiración establecen capas de pieles concéntricas sobre el abrazo de los cuerpos, ahora abrigados por una envoltura sonora.

A veces, las manos de la madre se despegan y acarician una zona del cuerpo del niño o la niña, trazando recorridos, como si dibujara sus contornos. Esto hace posible que el/la bebé tome contacto con los límites de su propio cuerpo, lugares inexplorados, en la seguridad de seguir manteniendo el lazo mediante el lápiz cálido que se desliza suavemente, descubriendo una topografía desconocida. La piel metaforiza entonces a ese yo incipiente, que se estructura en interfaz, conteniendo hacia lo interno, y estableciendo las fronteras hacia el no-yo.

Didier Anzieu nos ofrece matices a su teoría del *Yo-piel*:

“El Yo-piel es una estructura intermedia del aparato psíquico: intermedia cronológicamente entre la madre y el bebé, intermedia estructuralmente entre la inclusión mutua de los psiquismos en la organización fusional primitiva y la diferenciación de las instancias psíquicas correspondientes a la segunda tópica freudiana.”²⁵

(Didier Anzieu, 1998,16)

Anzieu nombra este vínculo como *pulsión de apego*. El ser humano necesita sentir que está incluido, rodeado, sostenido. En términos psicoanalíticos se acercan a lo que se denomina *pulsión de vida*, por la tendencia a la agrupación, a mantener y ampliar las unidades vitales existentes. Es en este contexto de sostén donde el yo puede comenzar a distinguirse. Los brazos de la madre dibujan el relieve de la piel, dan conciencia del espacio corporal, de las fronteras, comenzando con ello la elaboración de una imagen del cuerpo donde antes sólo existía lo informe. La percepción labra los terrenos vírgenes de la psique a partir de lo sensible. A la vez que el/la bebé comienza a construir su esquema corporal, paralelamente en el inconsciente se va generando una imagen del cuerpo, como afirma Dolto, *“síntesis viva de nuestras experiencias emocionales”*.

Soy consciente de que mi mirada, mi silencio o mis palabras, desde mi lugar como guía del taller, actúan como un espejo para el /la paciente-cliente, como los dedos amorosos de la madre acariciando los límites corporales de su bebé.

Entre los/as dos se genera el objeto artístico en un espacio común, que Fiorini nos presenta como *espacio vincular empático*, caracterizado por estar sujeto a una exploración constante. Se hace fundamental la comprensión, como la capacidad de resonancia ante la manera en que el/la paciente experimenta su realidad, como la emoción compartida al acariciar y ser acariciado/a.

“La comunicación empática apunta a un registro global preconsciente, no a la puntualidad

²⁵ La segunda tópica freudiana, como teoría de los lugares psíquicos, diferencia tres instancias entre ello, yo y superyó, sin pretender delimitar fronteras precisas. Si el Ello se refiere al depósito de la energía pulsional, el yo se articula a partir de éste, dependiendo de su demanda, así como de la del superyó, en el enfrentamiento con la realidad, constituyendo el núcleo del sistema preconsciente-consciente. El superyó actuará de censor del yo. Entre estas instancias no hay límites, sino espacios de transición dinámicos.

de un mecanismo, sino a la búsqueda de una experiencia psíquica presentable a una conciencia atenta.”

(Héctor J. Fiorini, 1999, 254)

Así, me dispongo a abrir mi preconsciente al abrazo, al encuentro con el *otro*. No en la búsqueda del sentido último, aséptico, de sus palabras, de sus actos o de sus productos, sino en la comprensión de su emoción, para entrar en sintonía con ellos y ellas, en un espacio de inclusiones recíprocas. Yo, dispuesta a ser sostén del *otro*, encuentro asimismo, en esta comprensión empática, el sostén que necesito yo misma. Me devuelven el abrazo, sin ser conscientes de que sus miradas, sus palabras y sus gestos también me envuelven a mí.

Fiorini asegura que es necesario transitar una psicología fenomenológica en el trabajo del psicoanálisis; yo constato, autorizándome en su aseveración, que ocurre lo mismo en el taller de arteterapia. Para ello, es necesario la conexión empática consigo mismo, con la propia realidad interior, con la propia historia. Por eso, voy hacia el *otro*, a leer su emoción en su transferencia, pero en ocasiones, vuelvo a mí; desde mi emoción soy capaz de implicarme, soy capaz de entender. Avisa Fiorini que este vínculo no ha de ser estable, sino fugaz; como la ilusión de omnipotencia en el/la bebé estará seguido de la experiencia de frustración. Lo importante es mantener un ritmo seguro, un vínculo que sea acompañante, sin hacerse indispensable más que en el espacio del taller: como dice Fiorini, *“una sobria distancia no invasora, una receptividad no demostrativa”*.

Sólo a través de esta apertura soy capaz de mantener una escucha sensible, que indaga en los atajos para habilitar condiciones facilitadoras para cada uno/a, para diseñar estrategias peculiares, sostenidas en la vibración conjunta, en la sintonía, que se adaptan a cada una de las relaciones.

6.2 La piel visual.

En el taller, adopto la actitud acogedora del sostén para hacer sentir que éste es un espacio de seguridad. Los momentos inaugurales son críticos y decisivos. Considero que la buena marcha de cada proceso depende en gran medida de este encuentro. La primera conexión, la primera caricia, es la mirada, sonriente y tranquila. Con mucha frecuencia, las primeras veces que he saludado así a los/as recién llegados/as me la devuelven de manera huraña o indiferente; aunque también abundan quiénes, desde el primer momento, la han hecho resonar como un eco en sus gestos, doblándolos en intensidad expresiva. Comienzo a extender así una piel visual, que sólo terminará acogiéndonos a él/ella y a mí, si, poco a poco, se van tejiendo las miradas, si soy capaz de hacerlas reposar en mí, sin miedo de ser cuestionadas o juzgadas. Parto hacia ese posible, incluso en los

casos en que durante un buen tiempo, (no dentro de una sesión, sino ocupando muchas sesiones), las miradas y los gestos se desvían hacia los lados, como si el/la que mira, temiera estar desprevenido/a ante la persecución de algo o alguien. No hago como si no entendiera, o como si esto no me preocupara, tampoco le pregunto verbalmente qué ocurre, pero sí que lo hago con la mirada, mirando yo hacia esos lugares y volviendo a sonreír tranquilamente. He confiado en que, en algún momento, mi mirada fuera asimismo, confiable; tanto, que quien antes huía de la mirada ajena, se pudiera relajar, contenido/a en mi espacio visual protector. He de decir que, después de muchos *diálogos visuales* de este tipo, ha sido así en la mayoría de los casos. Las personas con este tipo de temores han llegado a echar esta última mirada *de control* en el pasillo, sintiéndose protegidos/as una vez dentro de nuestra sala.

Este lenguaje no verbal, similar a que se establece con los/as bebés, procura la posibilidad de unos códigos para los cuales ambos términos de la relación nos emplazamos en una situación, más o menos, de igualdad. Es más, con frecuencia, he aprendido en mayor medida de aquellas situaciones en que el lenguaje verbal no era operativo en absoluto. No he necesitado utilizar todo el repertorio de gestos, ni llegar a conocer el sentido último que cada uno de ellos tiene en su contexto. Hay un lenguaje gestual, de significado más o menos universal, que trasciende las lenguas; éste también es utilizado y a él acudo para expresarme yo: sonreír, fruncir ligeramente el ceño como si preguntara, asentir, etc. No se trata así de imitar los gestos que me dedican, pero sí utilizar su esencia significativa, configurándose de este modo como signos de complicidad. No es nada extraño; las relaciones humanas, en cualquier contexto, están plenas de signos no verbales llenos de sentido. Cómo no adquirir la preciosa variedad de los que se presentan en el taller; no son diferentes en apariencia, sino que en su significación han adquirido nuevos sentidos, herederos de los que se admiten socialmente pero condensando la propia experiencia de cada comunicador/a. He querido llegar hasta ese lenguaje, no para fomentarlo, (en esto estaría interfiriendo la dinámica clínica que privilegia el lenguaje hablado), sino para lograr varios objetivos:

- *Intentar comprender el sentido profundo de sus manifestaciones no verbales;*
- *Evitar el sentimiento de rechazo: que se sintieran comprendidos/as y estimados/as en su propia manera de manifestarse;*
- *Procurar, a partir de estas manifestaciones, un puente expresivo hacia otras formas de comunicación, sean verbales o artísticas.*

He de decir que esto lo he logrado en varias ocasiones: como la vez en que GL comienza a hablar de manera espontánea acerca de lo que le preocupaba, o que un movimiento significativo como una estereotipia dejara de ser usada por FI como una defensa para librarse de aquello que no pretendía asumir. Se muestra así, también como objetivo, una de las estrategias fundamentales características de esta investigación y que

no sólo va a afectar a este aspecto:

Partir de los recursos de cada persona, con sus peculiaridades, incluso aquellas que en apariencia pudieran resultar poco o nada útiles, e incluso obstáculos, para su evolución favorable.

6.3 La piel sonora. El silencio confortable.

Cada espacio tiene un color y una luz característicos, una temperatura, un olor y también un sonido. Todas estas sensaciones nos informan acerca de las peculiaridades de sus habitantes, de las relaciones entre ellos. Uno de los aspectos en los que vuelco con más intensidad mis estrategias es en el ámbito de lo sonoro. Esto está impulsado por las propias características de las instalaciones y su particular universo auditivo.

El sonido de la comunidad terapéutica es peculiar. Los/as pacientes, sentados/as por los diferentes asientos, permanecen callados/as por lo general. Algunos/as levantan la mirada cuando se pasa por delante de ellos/as; pocos/as saludarán. Su voz se extingue rápidamente. Pero no queda el silencio. El televisor, casi permanente, con un volumen considerable, se hace protagonista, mientras no surja un enfrentamiento entre pacientes, que les hará levantar la voz por encima de la retahíla de anuncios. A pesar de esta ocupación del paisaje auditivo, algunos/as pacientes dormitan, o se quedan ensimismados/as, haciendo caso omiso de las imágenes que bombardean la pantalla incesablemente.

Es como si el sonido emitido por el aparato les permitiera aún un mayor silencio, un retraimiento autista hacia sí mismos/as, con el fondo permanente del intenso sonido que se repite y los/as ausenta como un mantra. Permite, por ejemplo, cierta intimidad de movimientos. El ir y venir, pedir un cigarrillo, las avenencias o desavenencias pasan a menudo desapercibidas por el sonido envolvente, salvaguardando la intimidad en muchos casos. La comunicación verbal resulta físicamente incómoda pues no se tiene la seguridad de que una intervención, como un saludo, sea suficientemente perceptible para los/las pacientes, al tener que atravesar dos barreras: la de distinguirse del sonido ambiental y la del/de la propio/a paciente, sumido/a en sus pensamientos. Por otro lado, con un nivel de sonido más bajo, sería posible que el/la destinatario/a del saludo, al oír que alguien se aproxima, pueda anticiparse a su respuesta con el gesto, avisándome si mi presencia es bien acogida o le resulta perturbadora. Después de varios días de asistencia, observé que lo más oportuno era dar un saludo general al entrar, sin dirigirme expresamente a nadie. Sólo en el caso de solicitud particular, atendería de forma personal.

A este sonido, se adicionan a menudo los de la salas adyacentes al recibidor, como el taller ocupacional, que además de las conversaciones derivadas de las actividades que se realizan en ella, suele ambientarse con música emitida por un equipo estéreo. Es frecuente que suene música muyailable, alguna de las más actuales y comerciales. Por tanto, hay un sonido general, algo confuso, del que a veces destacan las voces de auxiliares, celadores/as y pacientes.

Desde el primer instante pensé que este barullo, algunas veces, muy intenso, no dejaba espacio para escuchar el *sonido interior*. Este término, en este contexto, parecía de inmediato remitir, a las alucinaciones auditivas, aunque en mis pensamientos, espontáneamente, yo lo refería a las reflexiones; como esta misma que me ocupaba.²⁶

El taller de arteterapia supone, en ambos períodos, un paréntesis también en este sentido. Durante el primer ciclo, y dadas las condiciones de la sala, me pareció fundamental, dejar un lugar para respirar, para que los diferentes silencios de cada uno/a de los/las pacientes pudieran ser escuchados. Para mí misma suponía un alivio sentarme a la mesa, con los/las asistentes que trabajaban sobre sus imágenes y poder *dialogar* con ellos, no sólo verbalmente. Esa diferencia auditiva, a pesar de que las puertas permanecían abiertas, hacía que el taller se configurara como un espacio para la calma, donde era posible decir y pensar sin estas interferencias; donde el *bullicio de lo cotidiano* quedaba fuera. Y en el contexto de esta calma, era posible atender el más leve gesto.

Mi presencia sonora se acerca muy lentamente a ellos/as, por esto, si no anticipan su voz a la mía, esperaré un rato antes de que las palabras se introduzcan en la situación. Su respuesta me ofrece datos muy interesantes: como se verá, además de la relación fundamental en torno al objeto artístico, pongo en primer término el sostén en su relación con la envoltura sonora. Las palabras pueden tejer una piel que cubre cálidamente, que consiguen confiar en ese sostén, pero asimismo pueden clavarse como cuchillos o flechas que intenten atravesar el sí mismo. Por eso, a lo largo de las sesiones, he dialogado con los/as pacientes-clientes no sólo con gestos o palabras, sino con lo que he llamado *el silencio confortable*, una envoltura sonora de silencio. No se trata del silencio estricto de fuera del diván; afirmo con Fiorini que un silencio extremo, precipita a la experiencia de la no existencia, a la experiencia de existir cada vez menos.

“El silencio es un recurso interesante para deconstruir una organización defensiva. Pero si

²⁶ La ironía también me mostraba una interpretación a esto: quizás el volumen fuera para *distraer* estas alucinaciones auditivas. Por supuesto, nadie me lo ha confirmado, pues sólo responden que *“así se oye la música o el televisor desde cualquier lugar”*; por otro lado, es un recurso tan ingenuo que resulta cómico, pero a la vez le encuentro cierto paralelismo al desarrollo de algunas actividades de entretenimiento, que, entre otros objetivos de mayor alcance que no pongo en duda, pretenden distraer los conflictos.

aplicamos el estricto silencio a una persona que tiene una fragilidad armada en estos parámetros que definen la identidad, lo precipitamos a la experiencia de la no existencia, ¿Y podrá alguien trabajar desde la experiencia de la no existencia? No el que viva sumido en las ansiedades de muerte de una no existencia, porque cuando lo precipitemos a la experiencia de no existencia, lo único que hará es sufrir en la experiencia de seguir existiendo cada vez menos.”

(Héctor Fiorini, 1999, 36)

El silencio del que hablo tiene mucho más que ver con la presencia que con la ausencia. Es el silencio que deja espacio para ser colmado con la simple presencia compartida, para ser utilizado por el deseo del/de la paciente-cliente, como un lienzo sonoro en blanco esperando su huella, pero no en soledad, sino en la envoltura de mi escucha, de mi espera atenta. Esto no será una pauta en todos los casos: en ocasiones no se puede mantener este silencio si ya no es confortable. En el caso de MN, por ejemplo, en el que hay una vivencia de no identidad, mi silencio puede significar un reflejo ausente, donde no puede hallar más que la extrañeza de la inexistencia, de irse apagando como una luz diminuta ²⁷. Se trata, sin duda, del mismo silencio donde transcurre el juego del niño/a ante su madre. Como siempre, y siguiendo a Winnicott y a Klein, nos acercamos a la relación madre-hijo para comprender la verdadera entidad que ha de tener la relación que se crea en un contexto de arteterapia.

Las palabras, en el otro extremo, son utilizadas también como estrategia, en el ámbito de la presencia y la ausencia. He observado con detenimiento la receptividad de los/as pacientes-clientes ante diversas maneras de poner en acto la palabra por parte de las personas de su entorno. En ocasiones, he podido comprobar el disgusto ante estas demandas en algunos/as de ellos/as, como si las palabras de los *otros* interrumpiera el curso de algo que estaba teniendo lugar en su pensamiento. He puesto mucho cuidado en la manera de emplear las palabras con estas personas. Creo que puede resultar más operativo, en ciertos casos, no oponerse a estas corrientes, sino seguir el curso mudo de ellas, hasta que su protagonista, al sentirse acompañado/a, consiente en compartir su vivencia, mediante palabras o sin ellas. Si no es verbalmente, su mirada me hace cómplice de un dolor innombrable, de un temor o una pérdida que no se puede reducir al ámbito limitado del lenguaje verbal, pero que en mi acto de no interferir con la palabra, soy invitada a compartir, *como si lo entendiera*. Pienso que de esta manera es como accedo realmente a entender, aunque no conozca la cualidad concreta de ese dolor, quizás ellos/as tampoco la conozcan y por ello no pueden nombrarlo; lo realmente valioso es com-partirlo, ser llamada a acompañar su emoción, a com-padecerme.

Otras veces, las palabras vendrán a sostener, como si acunaran. No por su sentido,

²⁷ Utilizo las propias palabras de MN

o no exclusivamente por él, sino teniendo en cuenta sobre todo la inflexión de la voz, su cualidad de nana que se sitúa en primer término. Donde su sentido no puede contener, porque no hay palabras que suturen las heridas psíquicas, su musicalidad envuelve y consuela como una caricia, como un bálsamo que suaviza el dolor.

El segundo ciclo, ubicado físicamente en la sala del espejo, tuvo peculiaridad también en el ámbito de lo sonoro. Por su situación arquitectónica, difícilmente llegaba allí el sonido procedente de fuera, que quedaba confinado a un débil eco. La sala donde habíamos trabajado hasta ahora, adyacente a ésta y por la que conectábamos con el resto de dependencias, serviría de colchón auditivo, donde los sonidos de fuera se amortiguaban hasta perderse, más aún con las puertas cerradas. Por ello, podríamos disfrutar de un sonido elegido. Esto me permite añadir a las nuevas propuestas, la creación de una envoltura sonora propia, no sólo de palabras y de silencios, sino de música. La música, aportada por los/as pacientes-clientes, afianza y consolida aún más el espacio contenedor del taller, cada vez más íntimo, y el vínculo que se establece con él, así como el compromiso conmigo y con los demás compañeros y compañeras. Es la metonimia de cada uno/a que confirma su presencia activa en el taller, que confirma su existencia, importante y perceptible para los *otros*. Esta demanda también desplaza el taller fuera de su espacio temporal y físico, pues han de traerla desde sus lugares de residencia, sea dentro de la misma comunidad terapéutica, o fuera de ella.

La sala del espejo parece una metáfora creada especialmente. Un espacio no demasiado grande, conectado con el exterior, al que se accede atravesando un espacio de quietud, como el silencio que antecede al pensamiento. Confortable y luminosa, sin esquinas ocultas, y un gran espejo en el que nos reconocemos, en el que constatamos nuestra propia presencia. El reflejo nos devuelve nuestra imagen, nuestro cuerpo y nuestro rostro inquietantemente conocido o extraño, contenido en la sala que nos acoge, en la luz que nos envuelve, como un abrazo cálido. La música viene a abrazarnos doblemente, atravesándonos la piel, fluyendo a nuestro través. Los ritmos conectan de inmediato y nos entregamos como instrumentos de una orquesta natural, con la respiración y los latidos. Era el único ingrediente que faltaba para hacer de las paredes de la sala, tejido vivo, piel de sonido.

Estas estrategias surgen a partir de unos objetivos concretos:

- *Mediante el silencio confortable, se pretende facilitar una comunicación preconsciente-consciente, que no tiene que ser verbal ni gestual, sino implícita en el mismo acto de compartir un espacio físico y temporal en términos de sostén.*
- *Sostener mediante la cualidad musical y sonora de las palabras, envoltura perceptible en el preconsciente.*
- *Facilitar la presencia como sujeto activo de cada asistente al taller, mediante actos*

metonímicos y vinculantes que la reafirman; en este caso, la envoltura sonora de la música que ellos/as mismos/as aportan.

6.4 Encarnar el deseo. Otorgar el saber.

El arteterapia utiliza el arte como medio de comunicación. Lo innombrable toma forma, y donde las palabras no llegan aparece la imagen, no reductible al lenguaje verbal, que establece una relación única con su autor/a. Pero el arte no es sólo expresión para quien lo produce. El acto creativo es un acto de comunicación en el que intervienen más factores, creándose una red de relaciones tan hermosa como compleja. El objeto artístico, proyección de su autor/a, se sitúa en el centro de la relación entre éste/a y yo. Es un objeto de comunicación que nos vincula. Para ello, toma el material de los recuerdos, hechos y emociones que pertenecen a otro tiempo, lejano o cercano, que se actualiza en el espacio del taller. Pero el resultado no es como sería una fotografía instantánea tomada entonces, sino que al re-presentarse se filtra con todo lo que habita a su autor/a en el momento de elaborar. Se incluyen toda la trama tejida en el propio taller: cada palabra y cada gesto se entrecruzan. Lo que pronunciamos, lo que oímos, nada se olvida. Entre cada persona y yo tejemos un puente peculiar y dinámico, que crece y se afianza a partir de hechos vinculantes, transferenciales; que por algunas zonas puede también quebrarse. Por ello, mi lugar de guía en el taller es un lugar creativo, pues cada una de las personas que asisten me convocan en esta tarea, donde no tengo sólo el papel ajeno de quien apunta el proceso. Lejos de ser simplemente observadora, el/la paciente-cliente me otorga un lugar, pues su acto creador no es un acto en soledad, sino la razón que nos reúne en el tiempo y el espacio.

Reconozco en mí una actitud que, a priori, no me planteo, pero que corresponde a la que conocemos como la de la *madre buena*, que se define desde las teorías de Winnicott o Melanie Klein. En efecto, respecto a las personas del taller no actúo de forma unívoca, sino que me adapto de forma natural a la dinámica y capacidades de cada uno de ellos, como la madre se adapta a las peculiaridades del/de la bebé. Aquellos que, como GL, hacen difícil la comunicación a niveles verbales, permiten desarrollar estas capacidades no verbales, con todo el abanico de posibilidades gestuales que no sólo se materializan en el objeto artístico, sino también en la expresión corporal. Otra vez, son los/as más "*limitados/as*" quienes más nos aportan.

Algo parecido ocurre con la relación entre madre y bebé. Sería oportuno analizar, en esa relación, cuánto de autoconocimiento proporciona el/la bebé a su madre. El niño, o la niña, con una capacidad expresiva distinta al lenguaje verbal, procura la circunstancia de acudir a otros modos de lenguaje, que entre adultos no son tan necesarios, y por lo tanto se apartan y no se desarrollan. Esto genera en su madre la necesidad y el deseo de

llegar hasta él/ella por medios que tendrá que indagar en sí misma, reconociéndose aspectos que jamás había explorado. En la intimidad de esa relación con el/la bebé, no sólo se relaciona con él/ella sino también consigo misma, quizás sea esta otra de las razones por la que esta relación se vive de manera tan intensa.

Volviendo a esa relación paralela entre arteterapeuta y paciente-cliente, advertimos que estamos ante un fenómeno parecido. El/la arteterapeuta tiene la sensación de que lo que hay entre su paciente-cliente y él/ella es exclusivo, rico e íntimo; asimismo se demuestra a la inversa. Estamos en los terrenos de la transferencia y la contratransferencia.

"La transferencia- acto de apertura del inconsciente del analizante- instaura el Sujeto supuesto al Saber. Éste es por tanto parte integrante del inconsciente del analizante, o dicho de otro modo: es un tipo de formación del inconsciente como lo son, por ejemplo, los sueños".

(Natividad Corral, 1996, 22)

En el medio psicoanalítico, la realidad interior y la historia se traduce en fenómenos transferenciales. De manera paralela, ocurre en nuestra experiencia, ofreciéndonos un caudal importante de datos emocionales que, con frecuencia, son bastante más explícitos que lo que cada una de estas personas cuenta de sí misma. Conocer la naturaleza de estos mecanismos es fundamental, pues su valoración, además de proporcionar mucha información, regula asimismo su contrapartida: la contratransferencia, es decir, la reacción frente a la transferencia. Y en el seno de ambas, posibilita la flexibilidad de la dinámica del taller; como el abrazo materno, se dispone a contener a cada uno/a, adaptándose a su peculiar *anatomía psíquica*.

En el transcurso de nuestras sesiones, me he encontrado a menudo en situaciones donde ambos conceptos se ponen en acto. Han sido mucho más frecuentes las transferencias positivas, lo que ha procurado una relación transferencial sin sobresaltos. Únicamente ha surgido algún problema cuando estas transferencias se han aderezado con matices eróticos más intensos de lo aceptable, como el intento de arrinconarme entre dos pacientes varones, o la persecución que hube de sostener por parte de un tercero. Ninguna de ellas ha supuesto ningún problema para mí, quizás por mi actitud atenta a su posible aparición. Han sido momentos cruciales para hacer visibles los límites en este sentido. Límites que también diseño para mí, precisamente en el terreno contratransferencial. Así que, si por un lado hay un límite de respeto hacia mi integridad, que he de hacer valer ante los/as pacientes-clientes, para mí también lo hay en cuanto al respeto hacia estos fenómenos transferenciales, como expresión viva de sus emociones, que no han de influir en mi relación posterior, ni tan siquiera inmediata, con ellos y ellas.

La luz que Natividad Corral arroja sobre la comprensión del psicoanálisis

lacaniano, apunta entre otras cosas a la posición del analista respecto al análisis. Reconozco en esta posición el lugar que he buscado como *guía* en el taller de Arteterapia. Desde el primer momento, consciente que no puedo llamarme arteterapeuta, pues no estoy autorizada para ello, elijo el nombre de *guía*. Según el diccionario, *persona que encamina, conduce y enseña a otra el camino*. Pero con la salvedad de que no hay *el camino* que debe ser, sino tantos como personas; por eso entiendo que he de ser compañera de viaje. En efecto, el/la paciente me coloca en el lugar del Sujeto supuesto a Saber, pero el saber es el suyo. Asumo el lugar y filtro ese saber que me atraviesa, para abrirle los ojos a su propia luz, a sus propios recuerdos, a sus propias vivencias, a su propia vereda.

Consecuentemente, el taller se establece, de manera general,²⁸ como no directivo. En tal caso, mi lugar no es una situación de poder, desvinculándose de los que se legitiman en la autoridad. Aunque se persiga un objetivo terapéutico, la manera de llegar allí no estará predefinida ni diseñada de manera objetivable.

Una circunstancia, en apariencia desfavorable, ha contribuido a situarme en este lugar. El desconocimiento absoluto de las patologías, así como de los cuadros sintomáticos de las personas que acudían al taller, me ha procurado situarme justo ante lo que me encontraba; atendiendo, al carecer de prejuicios, a lo que se mostraba en el mismo momento en que ocurría la sesión. La única herramienta primera era la observación de lo que acontecía, procurando poner en juego una especial sensibilidad a los pequeños datos: a los gestos, la dirección de las miradas, las idas y venidas, la manera de escuchar o no, de manifestarse o no, etc.; junto a la disposición a adaptarme a las peculiaridades de cada uno/a como *una madre suficientemente buena*. Situación de privilegio, sin duda, como lo veo ahora, pues de manera natural, intuitiva, todos estos detalles me iban ofreciendo un retrato emocional de cada una de las personas, sobre el lienzo en blanco de mi desconocimiento.

Hay frases o sucesos que nos marcan el camino, como las señales en los mapas. Son pequeños signos, que pueden aparecer en cualquier momento, pero que los distinguimos del resto por su particular significancia. Cuando, ya hace mucho tiempo, empecé a concebir esta investigación, alguien me aconsejó la lectura del conocido texto de Umberto Eco, imprescindible entonces para el manejo de los entresijos que acompañan al desarrollo de una tesis. Me refiero a su conocida obra *Cómo se hace una tesis*. Un detalle, un pequeño apartado de apenas tres páginas, se quedó grabado para siempre en mi pensamiento como una pauta que siempre tendrá validez. Eco hablaba de la humildad científica. Sobre todo una frase se situó como fundamental: *“Cualquiera puede enseñarnos algo”* (Umberto Eco, 1993, 175). Esta aseveración, en la que me descubrí una

²⁸ Aunque el carácter general del taller es no directivo, habrá un tiempo de transición entre el primer y el segundo ciclo que requerirá de propuestas directivas.

actitud que ya reconocía en la manera de abordar muchas cuestiones, me hizo pensar que, lo que yo juzgaba demasiada prudencia, tenía y tiene una utilidad científica nada despreciable. Cada persona que habita el taller ha contribuido, con sus palabras, sus imágenes, sus gestos; a veces, simplemente con su presencia, a constatar y aposentar todo lo que se iba sedimentándose en mi conocimiento.

De esta manera, ante el taller de arteterapia, me situó más que nunca en este lugar de respeto; aunque no soy ajena a que me encuentro ante personas enfermas, apunto a lo que encuentro en ellas como personas; no hacia su enfermedad sino a esa parte que ésta no anula, la parte sana que permanece.

"Me di cuenta más de una vez que en tales pacientes se oculta en el trasfondo una persona que debe definirse como normal y que en cierta medida es testigo. En ciertas ocasiones esta personalidad oculta- la mayoría de las veces a través de voces o sueños- puede también hacer objeciones y observaciones enteramente racionales y puede incluso suceder que vuelva al primer plano, por ejemplo a causa de una enfermedad física, y el paciente se muestre casi normal".

(C. G. Jung, 1999, 156)

Pero, ¿dónde se encuentra lo que permanece? El enigma es lo que procura mi deseo, el deseo de utilizar el medio artístico como vehículo que me acerque a un punto de encuentro donde la comunicación entre seres humanos es posible. Deleuze y Jung nos hablan de que la vida es como una planta que vive de su rizoma, rizoma que permanece oculto a los ojos. Hacia el exterior, la planta sufrirá cambios, según las circunstancias del ambiente, pero el rizoma permanece.

"Si se medita el infinito devenir y perecer de la vida y de las culturas se percibe la impresión de la nada absoluta; pero yo no he perdido nunca el sentimiento de algo que vive y permanece bajo el eterno cambio. Lo que se ve es la flor, y ésta perece. El rizoma permanece"

(C. G. Jung, 1999, 18)

Salvando las distancias, también el psicoanálisis surgió de una contingencia. Natividad Corral, en su obra *El cortejo del mal*, nos asegura que el psicoanálisis surgió del deseo de Freud de no renunciar a los pacientes difíciles. Esto le llevó a situarse en la posición perezosa del analista, que renuncia al lugar del saber, para dedicarse a escuchar lo que sus pacientes le decían. (N. Corral, 1996,32). Encuentro mi propia actitud en el taller como algo paralelo a esto: no pretendo enseñar nada, sino que espero que me enseñen a mí, para lo cual lo que procuro es habilitar un contenedor, yo misma, donde quepan los sentimientos, pensamientos, recuerdos, de quien se expresa.

Es muy cierto que, en gran parte, el/la cliente o paciente otorga, a veces muy

sutilmente, ese lugar de poder, encarnando así su deseo en la figura de quien lo guía. Evidentemente no soy el/la analista de quien habla Corral, pero el lugar ocupado es equivalente al que nos describe:

“Le sea fácil o no, el analista está obligado a ocupar su lugar en la estructura: el lugar del deseo. El analista debe encarnar el deseo: el deseo del analizante, por supuesto”.

(Natividad Corral, 1996, 28)

Lugar difícil de ocupar, sin duda. Han de quedar ocultos los propios sentimientos, la pasión, el enamoramiento, los temores, hilos de la trama contratransferencial. Lugar de aprendizaje: alerta siempre a las propias emociones que no han de quedar manifiestas más que en los apuntes del trabajo de campo de cada día. Ante el/la paciente-cliente, sentimientos suavizados, controlados, cordiales en cualquier caso; aún cuando es necesario mostrarse en oposición a ciertas actitudes que pretenden derribar los límites. Es ciertamente complicado no mostrar fascinación ante determinadas imágenes que surgen en el proceso; ante éste mismo, con toda su riqueza.

En ocasiones, esa búsqueda del sí mismo, esa voluntad de caminar aún sobre los terrenos más abruptos, me inquieta por tratarse de mi propia búsqueda; todavía me revuelve más por recordarme, sin compasión, cómo la abandono a un lado para dejarme llevar por la simple corriente cotidiana, que te permite seguir viviendo anestesiada, indolente.

Cuánto más sentido reconozco en ese momento que alcanzan sus vidas frente a la mía, a la que he de renunciar también aquí. Para encarnar el deseo del/la paciente-cliente he de permanecer a su lado, con la misma actitud de quien caminara por las copas de los árboles, sabiendo que abajo, en la profundidad del bosque, el camino es amable, intenso, lleno de vivencias también para mí. Pero esta aparente indolencia da su fruto: el/la paciente-cliente creerá que soy habitante de la espesura, que avanzo segura; que soy la que diseña el sendero por donde hemos de pasar. Esto será suficiente para sentirse protegido/a, le otorgará las herramientas para abrir su propia vereda, para descubrir su propio paisaje.

“Al analista no le está permitido ser amante ni ser amo. El analizante le otorga, sin embargo, ese lugar prohibido: lugar de poder. Le sitúa como Otro omnipotente.”

(Natividad Corral, 1996, 29)

Ni amante ni amo. El Otro, con mayúscula, o el Saber Amo, o el Sujeto supuesto al Saber es el lugar que el analista lacaniano ocupa contra su deseo de analista. Ese poder del Otro, ese saber enajenante y uniformador no es el lugar del analista, por lo que el final del análisis, si ha habido cura, implicará la destitución de ese lugar. Natividad Corral nos presenta lo que ocurre en el análisis lacaniano, que se corresponde en gran medida en el

proceso de la terapia artística. En el análisis, el/la analista, como el/la arteterapeuta en un proceso de terapia, cobra el ser de objeto, a través del cual pasa el saber del/de la analizante, del/de la paciente-cliente. Este objeto que contiene el saber del cliente. Como guía, ocupó ese lugar de objeto, donde el saber del/de la paciente-cliente encuentra remanso.

Por ello, si no hay Sujeto supuesto al Saber, ¿quien es capaz de interpretar? Una de las dudas que se pusieron de manifiesto, y se cuestionaron públicamente, en la valoración que se hizo, con formato de reunión del equipo clínico, acerca de mi intervención en el grupo de pacientes que han frecuentado el taller, es la *devolución*, es decir, lo que satisface la demanda del paciente; el saber del Otro, que le haga sentirse confortable, lo que le dote de sentido, lo que le evite la responsabilidad de decidir sobre sí mismo. Lo que se propone en el psicoanálisis, esa *pereza* del analista que inauguró Freud, coincide con mi *falta en saber*. Me cobijo en el saber de la técnica artística, con lo que mi devolución, aparte de ser inherente al propio proceso en forma de compañía, comprensión, escucha, sólo atiende a su demanda en este sentido. La interpretación de la obra se la debo enteramente a su propio/a autor/a, que me la va explicando a lo largo de todo el proceso. Parece que el/la cliente-paciente, que sabe lo que no soy, (no soy psicóloga, ni enfermera, ni terapeuta ocupacional, ni psiquiatra), demanda justo hasta ahí. No me pide, salvo alguna excepción que me apresuro a aclarar, juicio alguno sobre su obra. Ostento mi falta en saber, como resorte para que cada persona se cuestione e indague en ese saber que ignora tener. Inquiero ese saber y mi acto los hace sentirse sujetos por fin. Hay quien no se resistirá, y aceptará con placer el lugar de sujeto; otros/as aún querrán mantener el antiguo lugar que les asegura la comodidad de ser llevado/a, de no tener que decidir, que elegir, pues esto, de algún modo, hace tambalearse al Otro Todopoderoso, en quien recae la responsabilidad de sus propias vidas. Cuando se ha dejado hace tiempo de ser sujeto, resulta difícil, (en algunos casos, casi imposible), prescindir del Amo en quien se deposita todo el ser, todo el sentido.

Lo que sí sé es que no debo responder a la demanda, pues en esta situación de ignorancia podré acceder a conocer. Si el lugar fuera de saber, y no de esperar saber, esto marcaría el camino a seguir por el/la paciente-cliente y por mí. Una zona diseñada para poder pertenecer a la trama social, para entrar, como un hilo más, en la urdimbre que nos asegura un sitio. Pero esto deja relegado al olvido ese rizoma del que hablábamos, lo que de peculiar y único tiene el ser humano.

“Si la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales.”

(Hanna Arendt, 2005, 207)

Por eso, me siento muy cómoda con la recomendación lacaniana que nos recuerda Natividad Corral: No ser ese Amo que encarnas por el deseo del paciente-cliente. Pero...¿no ser amante? Eso es más complicado. Digamos que soy amante secreta, que disimula la emoción ante lo amado, como si la hubiera forcluído por perniciosa. Pero no es así. En efecto, la sugerencia lacaniana es necesaria en cuanto a la relación con el/la paciente-cliente, lo que éste/a ha de percibir. Pero el amor es inevitable, además de muy útil, por todo el conocimiento que trae consigo. Llámese como se quiera, pero no se trata más que de las emociones contratransferenciales.

6.5 La devolución y la interpretación

Habría que cuestionarse, llegando a este punto, si las obras generadas en el taller ofrecen esta posibilidad de diálogo con su autor/a, si, efectivamente responden a la pregunta que formula cada paciente-cliente. Pero, ¿a qué interrogante nos referimos?

En nuestra experiencia, coexisten tantos interrogantes como personas, pues cada uno de los seres humanos somos un enigma, en primera instancia, para nosotros/as mismos/as. Los objetos que surgen en el taller no lo son menos, a pesar de que sus autores/as puedan verbalizar una interpretación sobre ellos. Es fácil, además, que las palabras se adhieran a una determinada zona de la imagen, produciendo lo que Dewey denomina *falacia reductiva*:

“La falacia reductiva proviene de la excesiva simplificación. Existe cuando algún elemento constituyente de la obra se aísla y, entonces, el todo se reduce a los términos de este simple elemento aislado.”

(John Dewey, 1949, 278)

Aunque este autor se refiere a la crítica estética, me parece interesante traerlo a colación, porque este fenómeno tiene que ver con el acto de mirar una obra. Es muy frecuente que, una vez realizada la imagen, su autor/a se quede un instante contemplándola. Si acierta a decir unas palabras, excepto en algunos casos, estas suelen atender a describir algún aspecto visible de la obra, relacionándolo con datos que no aparecen de manera manifiesta, pero que suelen pertenecer a su propia vivencia cotidiana o a su historia; hay lugares de su imagen que no serán nombrados. Otras veces, las palabras parecen no acudir a la interpretación específica de la obra; la bordean como si no se refirieran a ella: es cuando más atenta estoy. Sobre todo, será de importancia vital su lenguaje no verbal a lo largo del proceso, y no sólo en las inmediaciones de un objeto concreto; serán parte de un largo discurso total, de gestos que se suceden, resonando unos en otros. Si no hay datos fehacientes, corroborados por sus palabras de cuánto la obra

devuelve a su autor/a, ¿quién será capaz de interpretar?

Pero, al comenzar esta investigación, y sobre todo, al enfrentarme al taller, partía ya de la certeza de que no debía interpretar; los/as autores/as lo confirmaban. En primer lugar, porque no era el objetivo que se buscaba en el taller: uno de los objetivos fundamentales ha sido acompañar el proceso creador de cada persona, sosteniendo su propia trayectoria, pero no diseñando su camino sino instando a la búsqueda del de cada uno/a. La interpretación indica una dirección hacia una determinada significación. El significado seleccionado silencia todos los otros posibles significados. Esto no haría más que obstaculizar la búsqueda, apuntalar el discurso en un determinado punto decidido por mí, y por tanto, decidido por el lenguaje, decidido por el Otro que se vale de él.

“El Otro no es tan sólo el Otro que no está presente, sino, literalmente, el lugar de la palabra. Ahí está, ya estructurado en la relación hablante, ese más allá, ese Otro con mayúscula más allá del otro que uno aprehende imaginariamente, el otro supuesto que es propiamente el sujeto, el sujeto en quien la palabra de uno se constituye, pues no sólo puede acogerla, percibirla, sino también responder.”

(Jacques Lacan, 1996, 82)

Esta elaboración es ya *otro* objeto. El discurso con que se viste lo *alter-a*. Las palabras de los/as pacientes-clientes se introducen como un término más del proceso; son las más certeras, sin duda, pero sin perder de vista que, al interpretar, constituyen otro objeto, enlazado por su significación al objeto artístico pero no coincidiendo con él: pueden configurarse según mecanismos de elaboración secundaria, aunque también pueden hacerlo desde una dinámica terciaria, partiendo del objeto como lo dado, y aspirando a otro posible.

La interpretación por mi parte, incluso partiendo de las verbalizaciones de ellos/as, procuraría un corte en el polisémico caudal de significación contenido en las imágenes, los silencios, las palabras y los gestos. Lo conduciría de manera antinatural antes de elegir su propia trayectoria. De la misma manera que espero el primer trazo de voz en el soporte en blanco del silencio confortable, valorando tanto su presencia como su ausencia, Fiorini nos aconseja tolerar el caos como contenedor de todas las posibilidades:

“Si nosotros estamos viviendo este proceso, estamos entre la confusión y las pérdidas. Y en el medio de la confusión y las pérdidas está la promesa de cierta ganancia, pero todo esto en un río revuelto, porque no es prolijo, todo esto está ocurriendo en un formidable revoltijo donde, si nosotros debemos acompañar a alguien que está viviendo este proceso, lo primero que tenemos que evitar es pasarlo en limpio, porque si nos apresuramos a que este proceso se pase en limpio antes del tiempo, lo abortamos. Y para esto lo que nosotros necesitamos es, tanto si lo vivimos nosotros como en otros, necesitamos aguantar el caos, la primera consigna es aguantar el caos, no

precipitar las formas, tolerar lo indefinido y lo abierto y confiar en que una forma se abrirá paso.”

(Héctor Fiorini, 1999, 139)

Esperar a que una forma se abra paso, a que lo hagan otras muchas, contradiciendo a la anterior o construyendo con ella una nueva. La devolución de las obras a los/as pacientes-clientes, la respuesta a su interrogante está en la misma búsqueda que les hace sentirse vivos/as, sujetos de su vida, rastreadores del sentido. Mi devolución, ésa que preocupaba a los/as integrantes del equipo clínico, se configura en términos de sostén, de registro de sus propias palabras y su trayectoria, aceptando, como aconseja Jung paralelamente respecto a la interpretación de los sueños, la incomodidad de la duda ética:

“En situaciones semejantes, todo lo que se puede hacer es aceptar la incomodidad de la duda ética, no tomando decisiones definitivas, ni comprometerse y continuar observando los sueños”.

(Carl G. Jung ,1997,178)

A partir de ahí, toma forma otra de mis estrategias. Cuando un/una paciente-cliente lleva un tiempo sin acudir al taller, se produce evidentemente un sesgo en el vínculo que había comenzado a tejerse. Una de las formas que utilizo para restaurar el hueco temporal y emocional es partir desde el recuerdo de las vivencias pasadas en relación al taller, aunque estas sólo sean una simple visita, o un encuentro conmigo en los pasillos. Será mucho más fácil si se han generado ya imágenes, de las cuáles haré resonar sus formas, sus colores, sólo describiéndolas, sin hacer valoraciones ni mucho menos interpretaciones; y cómo no, las palabras que surgieron en torno a ella. Esto evoca los momentos que rodearon su elaboración; con frecuencia, los pensamientos adheridos a ella, que retornan y se actualizan, anudándose a la circunstancia vigente y, muy a menudo, instan a la producción de una nueva imagen.

Pongo mucho cuidado en acomodarme al lenguaje de cada uno/a, adquiriendo en parte, los términos que suelen utilizar, pues soy consciente que, cada palabra, cada significante, trae una carga de la que no podemos despojarle. Una carga, a menudo variable en el tiempo y el espacio, lo que complica aún más las cosas. Dentro de una misma comunidad de hablantes, una misma palabra puede significar diferentes conceptos, a veces, irreconciliables. Como analiza el propio Freud en su ensayo LI , *El doble sentido de las palabras antitéticas*, no es nada extraño que una palabra contenga significados contradictorios, ya que, por ejemplo, la luz es la falta de oscuridad, por lo que su presencia remite a su ausencia, la contiene en sí misma.

Lacan, por su parte nos ofrece un punto de partida desde sus planteamientos estructuralistas, para asegurarnos que ningún elemento signifiante tiene carácter unívoco, por lo que no es equivalente a un significado concreto, a ningún objeto. Lo que Lacan pretende es dejarnos claro que el terreno donde nos movemos es resbaladizo: no podemos creer en nuestra omnipotencia interpretativa. La actividad simbólica tiene una estructura que articula unos elementos significantes con otros, en largas e intrincadas cadenas significantes que no podemos reducir.

Por otra parte, hemos podido ver que lo que somos, se configura desde el *otro*, desde la mirada y las palabras del *otro*, que nos ofrecen un espejo, inaugurado en la relación con la madre, el Otro primordial. Todo esto me hace ser consciente de la importancia de las palabras en este contexto, no sólo al interpretar. Aún sin interpretar, pueden cargarse de una significación que nos lleve por un camino no deseado, que ofrezcan, e incluso impongan, un reflejo que, lejos de suponer un hecho vinculante, nos aleje del objetivo fundamental:

- *Sostener, acompañar, para lograr, mediante el desarrollo de un lenguaje artístico propio y su puesta en acto en un proceso creador, la búsqueda de una forma diferente de relación con la realidad de cada uno/a, una perspectiva distinta desde donde comprender, valorar y asumir nuestro ser en el mundo.*

7. LOS/AS PACIENTES-CLIENTES: PATOLOGÍAS

Como ya es sabido, al comienzo de esta investigación, no tuve acceso a los diagnósticos de las personas que podían acudir al taller. Ya era bastante complicado introducir la actividad y no dificultar la dinámica clínica; se hacía necesario causar la menor interferencia posible. Esto, no sólo recaía en mí; el coordinador de la comunidad terapéutica, al fin y al cabo, fue quien me facilitó un espacio dentro de ella. Por ello, para no forzar la situación, no insistí en conocer historiales ni diagnósticos, datos que habitualmente se mantienen discretamente silenciados, para salvaguardar la privacidad de cada enfermo/a. Con lo cual, la única información de la que partí es la que me ofreció inicialmente, sin personalizar: *“La gran mayoría de los/as enfermos/as de esta comunidad padecen esquizofrenia, aunque hay algunos casos de trastorno límite de la personalidad. Además, casi nunca un diagnóstico se refiere a una sola patología aislada; suelen combinarse.”* Sólo al final de la experiencia, cuando conocía mi trabajo, me dio los diagnósticos concretos de las personas que habíamos considerado casos especiales. Lo agradecí profundamente, sobre todo por la confianza que depositaba en mí. De todos modos, su información inicial había sido ya suficientemente útil, a pesar de su escasez aparente.

Tuve así, desde el comienzo, algo muy claro: fundamentalmente tenía que concentrar mi atención sobre esta patología, pues la información acerca de ella me ofrecería un acercamiento a estas personas y sus vivencias. Sin embargo, quiero al menos hacer mención del trastorno paranoide y del trastorno límite de la personalidad, por la aparición de sus síntomas en el proceso. Por último, he de detenerme en un tipo de terapia específica, el electroshock; mi atención no es gratuita, su presencia, aunque mínima, me parece suficiente para tenerlo en cuenta.

7.1 La esquizofrenia. Origen del término.

La esquizofrenia es un trastorno mental grave, que puede afectar a casi el 1% de la población. Su incidencia recae tanto en los/as enfermos/as como en su entorno familiar y social.

De etiología multifactorial, que gira entre razones biológicas, psicológicas y sociales, como demuestran las investigaciones de las últimas décadas, se presenta como un trastorno de naturaleza compleja. Se está produciendo una profunda transformación en el modelo de atención, que ha dejado atrás la institucionalización para dejar paso a un

sistema de atención comunitaria. Los nuevos tratamientos para el control de los síntomas psicopatológicos se configuran tanto en el aspecto farmacológico como en el campo de la rehabilitación psicosocial.

Aparece el término *Dementia Praecox* en 1851, cuando el alienista francés Bénédict-Augustin Morel (1809-1873) describe este trastorno en sus *Études cliniques* y posteriormente en su *Traité des maladies mentales* en 1860. Pero no es hasta 1893 cuando Emilio Kraepelin lo utiliza para agrupar en una sola entidad clínica los diagnósticos que habían sido denominados "*idiocia adquirida*", "*estupidez o demencia juvenil*" y "*catatonía y hebefrenia*". Describe esta enfermedad como un "*trastorno que aparecía en la juventud, de naturaleza netamente orgánica y de sintomatología difusa y polimorfa bajo la cual evoluciona un proceso especialmente destructivo de la personalidad*". (J. M. Cañamares, M. A. Castejón, A. Florit, J. González, J. A. Hernández y A. Rodríguez, 2001, 13). Describe cuatro formas clínicas: hebefrenia, catatonía, demencia paranoide y demencia precoz simple; que va modificando a lo largo de los años. La clasificación de Kraepelin aún se mantenía en España en 1935.

El psiquiatra suizo Eugenio Bleuler (1857-1939) propone en 1911 el nombre de *esquizofrenia*, que significa etimológicamente *mente hendida o disgregada*, para la que describe tres síntomas fundamentales: disgregación asociativa, autismo y ambivalencia. La llama así porque afirmaba que su característica fundamental es la escisión de las funciones psíquicas. Propone que a los síntomas fisiogénicos había que agregar numerosos síntomas psicogénicos, a lo que añade que las particularidades de la constitución esquizoide se transmiten hereditariamente. El origen orgánico lo describe como producto de posibles lesiones cerebrales, que caracteriza como perturbaciones metabólicas. Uno de los síntomas fundamentales que señala atienden a la ruptura del paciente con el mundo exterior, cuyo estado resultante es el *autismo*, palabra que crea Bleuler en 1907, para designar el repliegue psicótico hacia el mundo interior, ausentándose del exterior, pudiendo llegar al mutismo. Este término es la forma contracta de *autoerotismo*, preferida por Freud, y que Jung denomina *introversión*. Otro síntoma que se destaca es el que llama *ambivalencia*, que se muestra como la coexistencia de actitudes afectivas contradictorias. Estos dos, junto a la *disgregación asociativa*, forman las bases de la teoría bleuleriana sobre la esquizofrenia, sobre la que se apoyará la investigación psicológica posterior.

Sigmund Freud prefirió hablar de "parafrenia", pero a pesar de su reticencia ante el término *esquizofrenia*, éste se impuso en psiquiatría y psicoanálisis, para denominar junto a la *paranoia* y la *psicosis maníaco-depresiva*, (derivada de la melancolía), una de las tres formas de la psicosis.

En la década de 1920, otros autores contribuirán a los avances en el conocimiento de la enfermedad. Así, Kretschmer en 1921, teniendo en cuenta la actitud del enfermo frente al medio ambiente, opone esquizofrenia a psicosis maníaco-depresiva, relacionando estos términos a dos tipos corporales respectivamente: leptosomático y atlético. Este mismo año, Kleist está trabajando en una teoría degenerativa neurológica, defendiendo un

origen heredodegenerativo. En 1929, Berze se esfuerza en crear un sistema que ordene los síntomas, diferenciando los procesuales de los reactivos. De esta manera, clasifica las esquizofrenias en:

-Idiopáticas: tipo de esquizofrenia constitucional, que presenta un proceso de carácter orgánico y destructivo.

-Reactivas: motivada por causas psíquicas que aparecen en personas constitucionalmente predisuestos, por su genotipo y por agentes patógenos. No son procesuales.

-Sintomáticas: se atribuyen a causas exógenas y no tienen el carácter orgánico y destructivo de las procesuales, a las que se asemejan.

La aportación de Bleuler se debía a su intención de integrar el pensamiento freudiano en el saber psiquiátrico, pues sólo la teoría freudiana del psiquismo, lograba la comprensión de la sintomatología de este tipo de locura. Aún conservando su etiología orgánica, hereditaria y tóxica, otorgaba un valor importante a la personalidad, el sí-mismo y la relación del sujeto con el mundo interior y exterior. Este término agrupará todos los trastornos vinculados a la disociación primaria de la personalidad con síntomas tan característicos como el repliegue en sí mismo, la fuga de ideas, la inadaptación, la incoherencia, los delirios, etc.

Mientras Freud defiende el término *paranoia*, así como la *histeria*, que convierte en el paradigma moderno de la neurosis, Bleuler consigue construir con su término, el gran modelo estructural de la locura del siglo XX. El pensamiento freudobleuleriano dominará hasta la década de 1980, a partir del cual se crea toda una terminología para expresar sus diversas modalidades. Así surgen: la *esquizomanía*, esquizofrenia que presenta autismo sin disociación; *esquizoidía*, o estado patológico sin psicosis; y *esquizotimia*, que desarrolla tendencia a la interiorización.

7.2 Esquizofrenia y psicoanálisis.

Desde el campo del psicoanálisis se ha abordado la esquizofrenia de tal modo que su historia no puede desligarse del estudio de esta enfermedad. Karl Abraham, discípulo de Freud, comienza a trabajar acerca de la demencia precoz hacia 1907, comparándola con la histeria. Todavía no se llamaba esquizofrenia. Por otro lado, Sandor Ferenczi, discípulo preferido del mismo maestro, buscaba en el psicoanálisis la manera de aliviar el sufrimiento de sus pacientes, con lo que se hace precursor de la apuesta por la contratransferencia en el curso del análisis. A partir de las teorías de ambos, Melanie Klein genera una de las grandes corrientes del freudismo: el kleinismo, contribuyendo,

con la ayuda de Ernest Jones a la expansión de la escuela inglesa de psicoanálisis. Partiendo de las teorías de Karl Abraham, Klein y sus seguidores integran el tratamiento de las psicosis, y por tanto, de la esquizofrenia, en el psicoanálisis. Melanie Klein demuestra que la salud es sólo la superación de un estado psicótico original, surgido en el bebé. A través del psicoanálisis de niños, apunta a la relación de objeto, en la que entra en juego la relación con la madre, para encontrar la estructura psicótica como característica de todo sujeto, en lo que llama posición depresiva y esquizoparanoide.

Los sucesores de Freud elaboraron una clínica psiquiátrico-psicoanalítica de la esquizofrenia, que se desarrolló en Francia, Gran Bretaña, dentro del encuadre hospitalario, y en Estados Unidos, en el entorno del movimiento de higiene mental. En el estudio de la esquizofrenia se distinguen todas las tendencias del psicoanálisis y la psicoterapia:

-*Culturalismo*, representado entre otros por Harry Stack Sullivan, Margaret Mead, Gregory Bateson y Frieda Fromm-Reichmann. Es un conjunto de tendencias de la antropología que estudian los comportamientos, actitudes, mentalidades y costumbres de la diversidad de las culturas, con lo que cuestiona el universalismo de los grandes sistemas de pensamiento derivados de la tradición de la saber occidental, para explicar el ser humano en la diferencia y la relatividad. Es esencialmente de origen americano. Es destacable la escuela Cultura y Personalidad que, aunque crítica con las corrientes freudianas, fue una de las introductoras del psicoanálisis en los Estados Unidos.

Uno de sus exponentes es Margaret Mead, cuyos análisis se dirigen a la demostración de que los comportamientos y las identidades tienen un carácter cultural. Rechaza así el biologismo freudiano, así como la universalidad del complejo de Edipo. Básicamente su crítica apunta a todas las tesis de la antropología que oponen la mentalidad primitiva (no civilizada) a la occidental (lógica y racional). De esta manera, se convierte en defensora de otro universalismo que se basa en la aceptación de las diferencias.

-*Self Psychology*, representado por Paul Federn, Heinz Kohut y Donalds Woods Winnicott. Denominada *Psicología del sí-mismo*, se convierte en una corriente del freudismo de lengua inglesa, donde se mezclan todos los clínicos norteamericanos e ingleses especialistas en trastornos de la personalidad, despersonalización, estados límite, neurosis narcisista y esquizofrenia, que provienen de diversas escuelas: kleiniana, poskleiniana, annafreudiana y antipsiquiatría. Mientras, en Francia, la teoría lacaniana ocupaba el panorama psicoanalítico, y en Alemania se desarrollaban los trabajos del análisis existencial y la fenomenología, la Psicología del sí-mismo fue en los Estados Unidos un intento de renovar el freudismo clásico, cuya identidad parecía tambalearse entre la confusión de las psicoterapias.

Entre sus exponentes, Paul Federn consideraba la esquizofrenia como una disminución de las investiduras del yo, que conducía al sujeto a no distinguir sus límites, sus sentimientos y percepciones.

Pero el iniciador principal de esta corriente es Heinz Kohut, que pertenece a la tercera generación psicoanalítica mundial, al lado de Bion, Lacan, Winnicott y Langer. Aglutina las teorías de la primera generación freudiana y de los kleinianos, así como los problemas de la sociedad norteamericana para proponer un psicoanálisis centrado en los trastornos mixtos que vinculan las representaciones con la identidad del sí-mismo.

Por otro lado, Winnicott define la psicosis como un fracaso de la relación con la madre, con lo que elabora su teoría en base a la relación del sujeto con su ambiente. Para él, la normalidad se asienta en el humanismo creativo. El niño y la niña organizan su yo a partir del vínculo con su madre; el/la bebé es parte de un todo formado por la relación entre su madre y él/ella. Su temperamento crítico hizo que se situara en el lugar del escepticismo, desde donde cuestionaba los grandes pilares de la institución freudiana, que se personalizaban en Anna Freud y Melanie Klein. Contrario a la mayoría de los psicoanalistas ingleses, mantiene una buena relación con Lacan y sus teorías. Por su talante transgresor, a la vez que riguroso en su doctrina, fue uno de los apoyos de Ronald Laing y su antipsiquiatría.

-*Kleinismo*, representado por Herbert Rosenfeld, Marguerite Sechehaye y Wilfred Ruprecht Bion. Opuesta al annafreudismo, esta corriente está representada por los partidarios de Melanie Klein. Se constituye como una escuela comparable a la lacaniana, que desarrolla un sistema de pensamiento a partir de sus enseñanzas, modificando totalmente la doctrina y clínica freudianas. El kleinismo parte de la doctrina freudiana original, reconociendo sus fundamentos teóricos, pero construye una propia que interpreta aquellos, con una actitud crítica hacia su dogma.

Uno de los discípulos de Klein, Herbert Rosenfeld es uno de los exponentes más claros de la clínica psicoanalítica de la esquizofrenia en Gran Bretaña, trabajando en la cura de psicóticos a partir de las identificaciones proyectivas en la relación transferencial.

Otra especialista en el enfoque psicoanalítico de la esquizofrenia es Marguerite Sechehaye, que orientada por Freud, concibió un método de tratamiento de la esquizofrenia basado en la “realización simbólica”. Su obra *Diario de una esquizofrenia*, publicado en 1950, anticipa los cuestionamientos de la antipsiquiatría, pues apunta la posibilidad de que sea el propio sujeto esquizofrénico quien exprese por sí mismo la historia de su caso, al margen de toda nosografía y patografía. Esta obra reúne la autoobservación de una paciente con la posterior interpretación de la autora.

Wilfred Ruprecht Bion, a pesar de ser discípulo de Klein, rechaza su dogmatismo para construir una teoría del self y la personalidad basada en un modelo matemático, a

partir del cual trata de dar un contenido formal a la transmisión del saber psicoanalítico. Junto a Rickman experimenta el principio del “grupo sin líder”. Estos grupos funcionan con un terapeuta que no ocupa el lugar de jefe ni de padre autoritario, como desarrolla a partir de entonces, la clínica Tavistock²⁹. Esta experiencia le permite abordar el estudio de la psicosis, ayudándose de conceptos kleinianos, a los que él añade otros. Opina que la personalidad psicótica es un componente normal del yo, que a veces lo destruye, y otras coexiste con él.

-*Fenomenología*, representado por Ludwig Binswanger y Eugène Minkowski. La fenomenología es un movimiento filosófico que describe las estructuras de la experiencia como se muestran en la conciencia, sin atender a teorías procedentes de otras disciplinas. Estudia la esencia de las cosas y de las emociones. Su fundador, el filósofo alemán Edmund Husserl privilegia los actos de recordar, desear y percibir, para definir la esencia del conocimiento como la "intencionalidad" o direccionalidad de dichos actos.

Ludwig Binswanger respeta a Freud, pero el contacto con intelectuales y artistas de su tiempo, además de la fascinación que ejercía sobre él la filosofía, hace que tome una concepción distinta del camino freudiano. Así reconoce la existencia de una hermenéutica freudiana basada en la experiencia.

Minkowski, desde la fenomenología, considera la esquizofrenia como una alteración de la estructura existencial del sujeto, que pierde el contacto con la realidad espacial y temporal. Es uno de los más grandes especialistas de la psicopatología, que toma para el desarrollo de sus investigaciones, referencias de Bleuler, pero será mucho más influenciado por Husserl, Bergson y Jaspers. Con él, el/la psiquiatra ya no se debe limitar a describir una patología y anotar las declaraciones del sujeto, sino entrar en la realidad de la experiencia con el/la paciente. Minkowski influirá en Ronald D. Laing, que dirá de él, que había sido el primero en la historia de la psiquiatría en el intento de reconstruir seriamente la experiencia del otro. Para él, el trastorno fundamental de la esquizofrenia es la pérdida de contacto vital con la realidad:

“Bleuler precisaba los síntomas cardinales de la esquizofrenia, referentes a la ideación, a la afectividad y a las voliciones del enfermo. Pero, al mismo tiempo, gracias a la noción del autismo, los factores referentes a las relaciones con el ambiente empezaban a tener un papel cada vez más

²⁹ La Clínica Tavistock fue fundada en 1920 para tratar las neurosis de guerra que aparecieron tras la Primera Guerra Mundial. De gran prestigio, se amplió luego hacia el tratamiento de la delincuencia, creando comunidades terapéuticas y desarrollando grandes innovaciones en el ámbito de las psicoterapias. Cumple un papel fundamental en el desarrollo de las tesis psicoanalíticas freudianas y kleinianas.

importante en su concepción. La falta de objetivos reales y de ideas directivas, y la ausencia de contacto afectivo orientaban el concepto hacia una nueva senda. Todos estos trastornos parecían converger hacia una sola y única noción, la de pérdida del contacto vital con la realidad.”

(Eugène Minkowski, 2000, 87-8)

Después de 1945, el enfoque clínico se ocupa cada vez más del esquizofrénico, así como de su ambiente familiar y evolución psíquica inconsciente.

Al convertirse en el paradigma de la locura del siglo XX, la esquizofrenia ha sido objeto de debate estético y político. Karl Jaspers escribe en 1922, *Genio artístico y locura*, donde realiza un estudio comparativo y analítico entre cuatro creadores: Strindberg, Hölderlin, Van Gogh y Swedenborg. La visión de este filósofo acerca de la esquizofrenia, parte desde una afirmación:

“El concepto de esquizofrenia es ambiguo. De un lado, designa formalmente (junto con muchas otras denominaciones) todas aquellas enfermedades mentales que, en cuanto procesos, empiezan en un determinado momento, impiden al enfermo volver a su estado anterior y, además, no pueden concebirse como el resultado de enfermedades cerebrales conocidas. (...) Por otra parte, la esquizofrenia designa en la práctica y en el ámbito psicológico una alteración psíquica de carácter sumamente diverso, imposible de definir con precisión, por numerosos y concretos que sean los rasgos individuales del cuadro que se presenta.”

(Karl Jaspers, 2001, 10)

A partir de esta premisa, asocia una vida espiritual a esta forma de locura, afirmando que estos enfermos dan la impresión de revelar una *“profundidad metafísica”* excepcional:

“Se producen creaciones artísticas en el campo de la pintura y de la literatura, generalmente carentes de importancia, que, sin embargo, constituyen, para quien busca, un síntoma de la profunda emoción vivida. La forma de vida se torna más apasionada, absoluta e intensa en los afectos, más desenfadada y natural, pero al mismo tiempo más imprevisible y demoníaca”.

(Karl Jaspers, 2001, 172-3)

Jaspers considera que existen procesos patológicos que no destruyen al sujeto, sino que provocan un trastorno. Afirma que la inteligencia se pone al servicio de la locura, cuyas manifestaciones son sólo variaciones extremas de algo que se puede encontrar, latente, en todas las personas, por lo que *“uno puede tratar de comprender muchas cosas de un proceso esquizofrénico, estableciendo comparaciones con experiencias propias, pero no pasará de un intento, y no se puede olvidar que siempre queda algo del todo inaccesible y extraño que, precisamente por eso, la lengua llama trastorno”*(Karl Jaspers, 2001, 119)

Ante esta nueva actitud que se extiende en el pensamiento de la década de 1920, la locura, en sus exponentes, la esquizofrenia y la histeria se convierten en un lenguaje, que se sustrae a lo meramente “patológico”, para instaurarse como lo subversivo, lo revolucionario que cuestiona el orden establecido. En este contexto surge el primer manifiesto del surrealismo en 1924. Freud tendrá un peso determinante en el movimiento surrealista, como teórico de la libertad individual, a pesar de que no comprenderá muy bien qué es ni qué quiere el surrealismo. Así se lo expresa a André Breton, que en este documento capital, elaborado por él, hace referencia a la locura. Un fragmento de este manifiesto nos ofrece una idea acerca de la nueva concepción social de la enfermedad mental:

“Queda la locura, “la locura que solemos recluir”, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en razón de un reducido número de actos jurídicamente reprobables, y que, en ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio.”

(Mario de Micheli, 1988, 315)

Algo más adelante, declara su adhesión a las teorías freudianas, sobre todo lo que aportan en cuanto a la investigación sobre los sueños. De esta manera, los avances que se han ido produciendo en el campo de la psiquiatría y el psicoanálisis, salen del entorno clínico para impregnar el pensamiento de la época.

Asimismo, el psiquiatra alemán Hans Prinzhorn (1886-1933) se dedicó a estudiar las obras plásticas de los enfermos mentales. Su libro *Expresiones de la locura*, publicado en 1922, considera que son obras de arte por derecho propio. El *arte esquizofrénico*, como lo llama, es situado al nivel de movimientos artísticos como el expresionismo. La esquizofrenia para Prinzhorn es una estructura psíquica que está capacitada para producir un arte “salvaje” o “primitivo”.

A partir de 1955 se retoma este enfoque para elaborar el movimiento llamado "antipsiquiatría", entre cuyos representantes se destacan David Cooper y Ronald Laing.

David Cooper se basa en la fenomenología existencial para impugnar la nosografía psiquiátrica, rechazando la tradición heredada de Bleuler. Él, como todos los demás seguidores de la antipsiquiatría, ve en la locura, y sobre todo en la esquizofrenia, una experiencia y no una enfermedad mental. Así pone en práctica sus teorías en un hospital psiquiátrico de la periferia de Londres creando en 1962, el célebre pabellón 21. En las diversas dependencias de las instalaciones se acumulaban desperdicios y excrementos, pues el personal sanitario no debía actuar de ninguna manera. Pretendía que los/as pacientes tuvieran la oportunidad de hacer una regresión, para poder salir por sí mismos de su enfermedad. Los/as ex enfermos se convertían en enfermeros/as y entre los internados/as había un libre uso de la sexualidad. Hubo conflictos y fracasos, pero demostró que la esquizofrenia, que parecía incurable, en unas determinadas condiciones

se podía curar. La antipsiquiatría postula el rechazo del modelo médico tradicional aplicado a la psiquiatría, así como el manicomio-asilo, como productor de trastornos irreversibles. Defiende que el/la enfermo/a mental no es un ser anormal que deba ser modificado sino la víctima de un sistema que manifiesta los conflictos y contradicciones sociales. Entre ellos, el/la esquizofrénico/a sufre las consecuencias de toda una serie de represiones ocasionadas por la familia y la sociedad. En su factor más revolucionario afirma que la enfermedad mental es una invención oportunista y opresiva de la sociedad, que después de perturbar a los sujetos, los declara enfermos y los aparta. Esto convierte a la psiquiatría tradicional en un mecanismo de represión institucional, en cuyos centros se genera y cronifica la enfermedad. Este movimiento cuestionó los valores de la familia y el Estado, convirtiendo la enfermedad mental en un mito.

Asimismo, Ronald Laing , fundador con Cooper del movimiento antipsiquiátrico inglés asegura que la locura es una situación pero no una enfermedad, la manera en que responde el sujeto ante una situación de vida insostenible; para luchar contra la desesperación de sentirse extraño a sí mismo, se construye un “falso self”³⁰. Curiosamente, en su autobiografía, escrita en 1985, reniega de sus teorías , reconociendo sus fracasos en el tratamiento de la esquizofrenia.

En Francia, dos filósofos trabajarán sobre estos planteamientos. Se trata de Michel Foucault (1926-1984) y Gilles Deleuze (1925-1995).

Foucault, escribe en 1960 *Locura y civilización* donde refleja cómo en el mundo occidental la locura, que alguna vez se creyó infundida por inspiración divina, llegó a ser considerada enfermedad mental. Intenta contraponer a esto su fuerza creativa, que ha sido reprimida tradicionalmente por las sociedades occidentales. Quiere manifestar que las ideas básicas que se consideran verdades permanentes sobre la naturaleza humana y la sociedad, cambian a lo largo de la historia. Sus estudios cuestionan la influencia de Freud, aportando nuevos conceptos que desafían las convicciones sobre el cuidado de los enfermos mentales. Influido por Nietzsche y Heidegger, su pensamiento exploró los modelos cambiantes de poder dentro de la sociedad y cómo el poder se relaciona con la persona. Así, en su *Historia de la locura en la época clásica*, (1961), rechaza el diagnóstico, instaurando la locura como inherente a la obra de Van Gogh, Hölderlin, Artaud y Nietzsche, considerando que si hay obra, no hay locura. Jacques Derrida, comenta esta obra de Foucault, afirmando que en ella el autor otorga la palabra a la propia locura: la locura se convierte en “sujeto” de su propio libro:

“Así pues, se trata de escapar a la trampa o a la ingenuidad objetivistas que consistiría en

³⁰ Falso self: Distorsión de la personalidad consistente en emprender una existencia ilusoria para proteger al verdadero self (sí-mismo). Puede llegar a conformar una patología de tipo esquizoide, en la cual llega a ser la única realidad. Este término fue introducido por Winnicott en 1960.

escribir, en el lenguaje de la razón clásica, utilizando los conceptos que han sido los instrumentos históricos de una captura de la locura, en el lenguaje pulido y policiaco de la razón, una historia de la locura salvaje misma, tal como ésta se mantiene y respira antes de ser cogida y paralizada en las redes de esta misma razón clásica. la voluntad de escapar a esta trampa es constante en Foucault.”

(<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/foucault.htm>)

Nada mejor que acercarse a la obra de Deleuze para profundizar en esta línea. En efecto, Gilles Deleuze, amigo de Foucault es una de las personalidades más destacadas de la filosofía francesa del siglo XX. Una de sus obras más famosas, *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, que escribe junto a Félix Guattari, hace dialogar el análisis social y el psicológico. En esto se acercan al pensamiento de Spinoza y a Kant.

Con su planteamiento, cambian el concepto de deseo como simple carencia de algo. El deseo es producción, voluntad de poder. El deseo así concebido circula por la sociedad, promoviendo cambios positivos. La propuesta de Deleuze y Guattari apunta a intentar los cambios desde las instituciones, desde lo colectivo. Esto implica el análisis continuo y cuestionar las estrategias, porque perpetuar las ideologías impuestas por los poderes políticos, sociales, culturales, religiosos o familiares es comenzar a domesticarse. Deleuze y Guattari no proponen la hegemonía de la trasgresión, pero tampoco la del discurso oficial. En *El Anti-Edipo* se propone invertir la fórmula freudiana: “*Allí donde esta el yo, ha de devenir ello*”, para extraer el deseo de la vida privada y devolverlo a la plenitud de su verdadera esencia.

7.3 La esquizofrenia según Minkovski.

La pérdida del contacto vital con la realidad como el trastorno fundamental de la esquizofrenia.

Por las coincidencias de mis reflexiones con los planteamientos de Minkovski, sus conceptos me resultan especialmente cercanos y comprensibles. Eugène Minkovski es uno de los autores que se están recuperando desde el área de la psiquiatría. Al parecer, resurge el interés por la actitud fenomenológica, pues la compleja realidad clínica, resultado de la naturaleza multifactorial del hecho psíquico, hace necesario la inclusión de la dimensión humana en los enfoques teóricos y prácticos de los planteamientos actuales. Es éste uno de los grandes especialistas de la psicopatología en Francia. Influenciado por Bleuler, que fue su maestro, pero también por Husserl, Bergson y Jaspers entre otros, elabora una de las definiciones más serias de la esquizofrenia, que encuentran expresión a lo largo de sus textos fundamentales: *La esquizofrenia* (1927), *El tiempo vivido* (1933) y *Tratado de psicopatología* (1966).

Minkowski propone una nueva actitud en el/la psiquiatra. No se trata de tomar notas, a partir de las cuales se describe una patología, sino que ha de intentar entrar en la realidad de la experiencia del encuentro con el/la paciente. En el prefacio de su obra *La esquizofrenia*, David F. Allen escribe:

"Si la comunidad científica hubiera adoptado las posiciones de Minkowski como base de una definición de la esquizofrenia, tal vez cierto número de preguntas se habrían resuelto con menos dificultades. Hoy día se sabe que el DSM IV y la lógica del síntoma pueden ser cada vez más admitidos como la última verdad atomizada de la esquizofrenia: la lucha llevada a cabo por Minkowski en contra del bodinismo³¹ nos muestra que existen condiciones en las que lo más importante es librar la batalla... Volver a Minkowski ahora supone que se tuvo que atravesar la historia incoherente de la "esquizofrenia" para retomar mejor los elementos esenciales de una clínica de la estructura"

(David F. Allen, en Eugène Minkowski, 2000, 24)

Minkowski reconoce como magistral la manera en que Bleuler describió la clínica de la esquizofrenia. Afirma que es un continuador de Kraepelin, del que toma su concepto de demencia precoz para transformarlo en esquizofrenia, pero con un nuevo impulso, ya que Bleuler hace posible una nueva orientación psicopatológica. Aparte de la descripción clínica de los nuevos casos, da una importancia especial al estudio de los mecanismos esquizofrénicos y el análisis psicológico del comportamiento peculiar de los pacientes. Tanto Bleuler como Minkowski describen en la noción de esquizofrenia una suma de cuestiones psicoanalíticas y de problemas psicológicos. A estos últimos otorgan el lugar más interesante. Minkowski sitúa como piedra angular del problema de la esquizofrenia el aspecto estructural, herencia de su influencia de la Gestalt. Establecer la estructura íntima del psiquismo esquizofrénico se convierte en uno de sus objetivos.

A pesar de su adhesión a Bleuler, constata las diferencias con él, ubicando el trastorno inicial de la esquizofrenia en la pérdida de contacto vital con la realidad y no, como haría su maestro, en un debilitamiento de las asociaciones. A partir de la pérdida de contacto con la realidad desarrolla todo un análisis para deducir síntomas y manifestaciones más características.

Para acceder a sus propias conclusiones, analiza la obra de numerosos autores, como los ya citados Kraepelin, Bleuler, Kretschmer y Morel, en cuyas investigaciones observa una dirección general: estos estudios se orientan hacia el pasado del sujeto, antes de la manifestación de la psicosis, donde encuentran los rasgos esenciales de la enfermedad. Así, los cuadros clínicos se reducen a anomalías de temperamentos, intentando descubrir su preexistencia en las particularidades de la psicosis. Este método corresponde al principio de causalidad científica, que busca la identidad a través del

³¹ Bodinismo: se refiere a una lógica de identidad.

tiempo y explica los fenómenos a partir del conocimiento de su existencia anterior.

Morel y Bleuler lo que hacen es ampliar los cuadros clínicos. No sólo van a atender a la alienación mental manifiesta sino a la latente. Bleuler afirma que la "esquizofrenia latente" es mucho más frecuente que la manifiesta, considerándola una enfermedad atenuada, que la mayor parte de las veces, permanece estacionaria a lo largo de la vida del sujeto; sin producirse el proceso mórbido, lo que reconoce Bleuler es la existencia de constituciones morbosas.

Minkowski, a pesar de todos estos estudios afirma que no se conocen las causas auténticas de la mayor parte de las enfermedades mentales. Pero, en muchas investigaciones se hace especial mención acerca de la herencia. Entre los autores que se ocupan de esto están Kraepelin, Bleuler y Rudin. Éste último publica su primer trabajo sobre el tema en 1911, tomando de punto de partida la ley de Mendel para aplicarla a la herencia de las enfermedades mentales. Los diversos especialistas parecen coincidir en que la demencia precoz se comporta en la transmisión hereditaria como un carácter recesivo, que se manifiesta con menor incidencia que los llamados caracteres anormales. De esta manera, entran en juego para ser estudiados a partir de los cuadros nosográficos, desde los comportamientos de la personalidad llamada normal, pasando por los caracteres anormales hasta los casos más graves de la enfermedad mental.

Tanto Kraepelin como Bleuler distinguen dos grandes entidades nosográficas. En el primero, encontramos la demencia precoz y la locura maniaco-depresiva; en Bleuler la demencia precoz pasa a ser esquizofrenia. Aunque en el fondo, la demencia precoz y la esquizofrenia designa los mismos casos clínicos, Bleuler empieza a destacar un rasgo fundamental para el diagnóstico diferencial: la actitud del paciente respecto a su medio. En el caso del maniaco, el ambiente puede ir influyendo en el curso de su pensamiento, provocando asociaciones inesperadas; así como en el depresivo, cuyo desánimo está conectado con frecuencia con el entorno. Sin embargo, el/la paciente esquizofrénico/a parece completamente ajeno/a al ambiente. Minkowski apunta como elemento de diagnóstico el contingente contacto afectivo con el paciente, que ya observa en Bleuler. De esta manera, la actitud respecto al entorno, que redundaba en los sentimientos del/de la psiquiatra hacia su paciente se coloca como la principal característica distintiva entre la esquizofrenia y la locura maniaco-depresiva.

En este sentido, Kretschmer analiza los diferentes grados que se sitúan a partir de estas dos líneas de comportamientos:

- Por un lado, la locura maniaco-depresiva, que bajando de intensidad se ubica no ya en la enfermedad grave sino, de manera más atenuada, en lo que se llaman caracteres anormales, pasando a ser cicloídea; hasta llegar a lo que sería en un sujeto normal, la tendencia a la cicloítmia.

- Paralelamente, la esquizofrenia nos marca otra línea de gravedad decreciente hacia, como carácter anormal, la esquizoidia, y en el caso de lo que se considera normalidad, la esquizotimia.

Kretschmer señala, tanto en unos casos como en los otros, una oscilación que en el cicloide se manifiesta desde la alegría hacia la tristeza, ambas por causas externas o internas, que llama proporción diatésica o coeficiente del humor. En el esquizoide los extremos están entre la hiperestesia y la anestesia afectiva, que abundan en él al mismo tiempo. Esto será denominado por Kretschmer, proporción psicoestésica.

Una de las situaciones donde de forma más característica se señalan las diferencias entre cicloides y esquizoides es ante una situación de enojo. La irritabilidad del cicloide se muestra arrebatada, tanto como su risa o su llanto, que decrece de forma rápida, pero su contacto con la vida no se rompe en ningún momento. En el esquizoide, la emoción se “enquista”, fomentándose desde el interior, hasta el extremo de que, con frecuencia, la causa se olvida, pero la irritación se ha mantenido. Como afirma Kretschmer, el cicloide se va adaptando a la realidad, sin oponerse a ella, por lo que su temperamento suele ser sociable, comprensivo e indulgente hacia sí mismo y hacia los demás. El esquizoide se predispone hacia lo trágico, donde encuentra el medio oportuno para entrar en conflicto casi permanente con su entorno, mostrándose también intransigente consigo mismo; prefiere su propio mundo interior que el contacto con otros seres humanos, con quienes mantiene una relación que carece en mayor o menor medida del necesario matiz afectivo.

Kretschmer sigue encontrando estas mismas diferencias entre la ciclotimia y la esquizotimia, grado más suave de las líneas marcadas por la locura maniaco-depresiva y la esquizofrenia, aunque también reconoce que es difícil encontrar rasgos de una u otra índole en estado puro, pues lo más común es que se presente una “aleación” de ambas en la misma persona.

Los términos cicloide y ciclotimia evocan la idea de un cambio cíclico, pero no nos indican, como sí lo hacen (en negativo) los términos opuestos de esquizoidia y esquizotimia, ese mantenimiento del contacto con la realidad, que es justamente lo que diferencia a las dos grandes nociones nosográficas. Es por eso que Bleuler apuesta por atender a esta precisión, proponiendo el vocablo *sintonía*. Bleuler llama a la esquizoidia y la sintonía, los dos *principios vitales*. (Eugène Minkowski, 2000, 51)

Paralelamente, Delmas y Boll, realizan un estudio sobre la personalidad humana que, lejos de oponerse a la línea marcada por Kretschmer y Bleuler, viene a iluminar aspectos de ésta. Ellos distinguen dos grandes grupos de trastornos mentales: las psicosis lesionales y las psicosis constitucionales. Las primeras son aquellas que se adquieren por cualquier agente nocivo, alterando las facultades intelectuales sin ofrecer información de las aptitudes innatas del paciente. Las constitucionales son las que se transmiten por

herencia, refiriéndose a las cualidades afectivas y activas, suponiendo la manifestación de las distintas constituciones psicopáticas. Reconocen cinco constituciones psicopáticas, a las que corresponden cinco tipos de psicosis constitucionales. Pero, como Kretschmer y Bleuler, salvan el límite entre lo patológico y lo normal, considerando que la constitución psicopática es una hipertrofia o atrofia de la constitución psíquica normal, habiendo sólo una diferencia de grado, no de naturaleza. De este modo, contribuyen a que las investigaciones psicopatológicas representen la manera más fiable de acceder al descubrimiento y clasificación de las disposiciones afectivas-activas del ser humano. Así, hacen corresponder cada disposición a una constitución psicopática y una psicosis constitucional determinadas, resultados de la alteración de la primera:

- Avidéz; constitución paranoica; psicosis paranoica.
- Bondad; constitución perversa; locura moral.
- Sociabilidad; constitución mitomaniaca; mitomanía.
- Actividad; constitución ciclotímica; manía-melancolía.
- Emotividad; constitución hiperemotiva; hiperemotividad mórbida o psicosis hiperemotiva.

Lo que hay entre ellas es una diferencia de grado. Así, como Kretschmer y Bleuler, parten de datos nosográficos para llegar a conceptos psicológicos de orden general, Minkowski, analiza las diferencias y similitudes de los dos métodos: por un lado, Kretschmer y Bleuler; por el otro, Delmas y Boll. Observa que tanto en un caso como el otro se tiene en cuenta la adaptación del sujeto al medio en el que vive, y añade que existe un factor que interviene en la vida de todo ser humano:

"Podemos decir que, si realmente la adaptación fuera el único incentivo de la evolución de la personalidad humana, hace mucho que esta adaptación habría concluido; hace mucho que la humanidad y el mundo se habrían inmovilizado en un estado de equilibrio, participando, a lo sumo, de manera pasiva, en el eterno movimiento astral. Pero no es así ni jamás lo será. Se debe a que en nuestra vida interviene poderosamente un factor de naturaleza muy diferente: el florecimiento de la personalidad. El hombre no sólo se adapta; crea y, en ese incesante esfuerzo creador, arrastra con él a todo el universo y lo hace progresar constantemente. Intenta entonces imprimir su sello personal al ambiente, liberarse de los vínculos que éste impone a su naturaleza, reducir su adaptación al estricto mínimo, justo en el límite que no podría cruzarse impunemente...pues por el otro lado está el abismo, el precipicio en el que la razón empieza a hundirse".

(Eugène Minkowski, 2000, 60)

La pérdida de contacto con la realidad se manifiesta en lo que llama Minkovski

ensoñación mórbida, que representa, junto a los complejos, el aspecto del psiquismo mórbido. Pero la naturaleza de este psiquismo, susceptible de recorrer diversas fases y mostrar diferentes grados, nos llevaría a un tipo de ensoñación que forma parte de la vida normal del ser humano, donde este autor encuentra las bases de la creación:

“En la ensoñación normal olvidamos por un momento la realidad. Nos aislamos de ella, nos plegamos en nosotros mismos, dando libre curso a nuestra imaginación, construyendo nuestro propio mundo, refugiándonos en él. Los deseos se vuelven realidad, las tristezas y las penas de la vida se borran, todo es color de rosa y alegre. Estos estados, de una duración mensurable más o menos larga, en el fondo no se extienden más que un instante o, más bien, no duran en lo absoluto, pues no toman más que el tiempo que la realidad cree poderles conceder. La noción de realidad jamás desaparece, siempre nos acecha en un segundo plano y hace de la ensoñación un estado esencialmente efímero.”

(Eugène Minkowski, 2000, 169)

Con estas aseveraciones, Minkovski destaca como signo de salud la emergencia de la personalidad que es convocada por el impulso creador, con el que es capaz de movilizar su realidad y dejar su huella. El ser humano, a partir de la creatividad, se relaciona de forma nueva con la realidad. De modo que, facilitar los procesos creadores, promoviendo así la cualidad humana de la creatividad, con el desarrollo de un lenguaje que permita su expresión mediante objetos artísticos, es conducir hacia un estado saludable, que tienda a restablecer el contacto con la realidad.

7.4 Trastorno paranoide

La paranoia designa un trastorno no muy frecuente caracterizado por la presencia de ideas delirantes, sin otra sintomatología que no sea consecuencia del propio delirio. Si bien el término paranoia es sinónimo de delirio persecutorio, abarca no sólo esta temática sino las de grandeza, erotomaniaca o celotípica.

Se inicia a una edad más tardía que la esquizofrenia, entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años, tanto en hombres como en mujeres. Las causas del trastorno son absolutamente desconocidas, pero parece ser un trastorno diferenciable de la esquizofrenia.

El diagnóstico se efectúa por la aparición de un único tema delirante o de un grupo de ellos relacionados entre sí, que constituye el único síntoma nuclear de la enfermedad.

La personalidad del/de la paranoico/a se caracteriza por la desconfianza, que les conduce con una actitud distante y en alerta, aunque con frecuencia tienden a disimular,

adoptando una gran amabilidad y cortesía. Son autoritarios/as, estrictos/as y severos/as, convencidos/as de su razón e incapaces de la autocrítica. También presentan una personalidad narcisista y egocéntrica, con una autoestima exagerada. Debido a esto pueden caer en graves depresiones e incluso llegar al suicidio si son abandonados/as. Su fanatismo, junto a estos rasgos definidos, le producen resentimiento y agresividad, que pretenden compensar con normas con las que se autojustifican.

Se diferencia de la esquizofrenia porque la personalidad se conserva, no habiendo más sintomatología. El delirio también es diferente al que aparece en la esquizofrenia, pues el/la enfermo/a no duda sino que está seguro/a de su delirio, es su realidad. Las ideas delirantes no son extrañas sino que implican situaciones de la vida real, por lo que es muy difícil de detectar fuera de su entorno.

Los delirios tienen una temática variada, pero los más frecuentes son de tipo *erotománico*, (alguien, en general de estatus superior está enamorado/a del enfermo/a); *de grandeza* (idea exagerada de su poder, valor y conocimientos y/o ser o tener relación con la divinidad); *celotipia* (delirio de celos); de *tipo persecutorio*; y de *tipo somático* (cree que está enfermo/a).

Es un trastorno difícil de precisar, así como su pronóstico y tratamiento. Hay pacientes en los/as que pasa desapercibido. La intensidad del delirio fluctúa según haya más o menos agentes estresantes, pero, por lo general, resulta invariable en el tiempo. La terapia puede lograr que aprenda a convivir con el trastorno sin que le afecte demasiado en su vida. Por esta imprecisión, es frecuente que el/la paciente no tenga conciencia de enfermedad.

7.5 Trastorno límite de la personalidad.

El origen de este trastorno se debe a las observaciones clínicas de Adolph Stern que, en 1938, descubre un grupo de pacientes que no encajaban en la sintomatología del sistema clasificatorio de entonces, centrado en la división entre psicosis y neurosis. Otros autores como Robert Knight y más tarde Mack contribuyen a considerar esta entidad nosológica como el límite entre las neurosis y las psicosis. Pero la imposibilidad de identificar las necesidades de estos/as pacientes provocaba frecuentes desacuerdos, por lo que los/as responsables sanitarios no podían ayudarles.

A finales de la década de 1960, tres líneas de investigación independientes van a ser cruciales en su confluencia en este tema. La primera, protagonizada por Otto Kernberg, en 1967, define *la organización límite de la personalidad* como una de las tres formas en que se puede organizar la personalidad, diferenciada de la *psicótica* (los/as más

enfermos/as) y la *neurótica* (los/as pacientes más sanos/as). Se caracterizaba por una formación débil o fallida de la identidad, defensas primitivas (por escisión o identificación proyectiva) y un juicio de la realidad que se perdía transitoriamente en situaciones de estrés.

Por otro lado, Roy Grinker y sus colaboradores desarrollan el primer estudio sobre este tipo de pacientes, facilitando los primeros criterios de base empírica. Estos se referían al fracaso en la construcción de la propia identidad, las relaciones anaclíticas, la depresión basada en la soledad y el predominio de manifestaciones de ira.

Una tercera contribución viene acompañando una serie de estudios sobre la adopción y su relación con el establecimiento de una base biogenética para la esquizofrenia. En este caso, Kety y sus colaboradores estimulan el interés por estudiar el diagnóstico de esta patología y facilitan el desarrollo de teorías sobre estos pacientes en la transmisión genética y las terapias biológicas.

En este contexto comienzan las aportaciones de John G. Gunderson, que en 1969, comienza a caracterizar a estos/as pacientes. En colaboración con Carpenter y Strauss, trabaja para separar el diagnóstico límite del de la esquizofrenia. Otras colaboraciones como la que realiza con M. Singer para revisar toda la literatura médica, contribuyen a que en 1980 el diagnóstico Trastorno Límite de la Personalidad entre definitivamente en el sistema de clasificación oficial de entonces, el DSM-III.

Este constructo ha sufrido varios cambios. Primero se denominaba *organización de la personalidad*, luego fue un *síndrome* y, definitivamente, en la actualidad se considera *trastorno*.

Los criterios DSM-IV para el Trastorno Límite de la Personalidad sólo han cambiado ligeramente respecto al DSM-III. Estos nueve criterios se definen de la siguiente forma:

1. *Relaciones interpersonales intensas e inestables*. Estos/as pacientes suelen idealizar, si la relación es gratificante, o, por el contrario, devaluar a las personas de su entorno.
2. *Impulsividad*. Este criterio proporciona la incorporación de síntomas de un mismo trastorno lo que se considera como trastornos distintos. Se trata de una disposición temperamental básica en esta patología.
3. *Inestabilidad afectiva*. Algunos autores parecen estar de acuerdo en que los problemas conductuales se producen por las intensas reacciones emocionales.
4. *Ira*. Esta psicopatología presenta una agresividad excesiva que parece proceder de un

exceso temperamental o bien como respuesta infantil a una frustración excesiva.

5. *Conductas suicidas o autodestructivas*. Este criterio es tan prototípico que la presencia de este comportamiento ayuda a identificar el trastorno en pacientes que acuden por depresión o ansiedad.

6. *Alteración de la identidad*. Intenta abarcar las distorsiones de la imagen corporal, y los trastornos del sí mismo.

7. *Sentimientos de vacío*.

8. *Miedo al abandono*. Los/as pacientes suelen ser conscientes de este temor, pero con frecuencia no lo reconocen, respondiendo con exoactuaciones (*acting out*).

9. *Pérdida del juicio de realidad*.

Entre las características más sobresalientes de esta patología destaca la intolerancia a la soledad, que se experimenta como una aterradora pérdida del sí mismo, del que el/la paciente se defiende mediante la acción impulsiva o distorsionando la realidad. también se atenúa mediante el uso de objetos transicionales o buscando a quien le prodigue cuidados. También es muy destacable la conducta autolesiva, que suele presentarse como cortes, golpes, quemaduras, golpes en la cabeza y mordiscos. En esta conducta se observa el deseo de comunicar el propio dolor, en un acto privado de desesperación, que refleja incapacidad para hacerlo con palabras. No todas las personas que se autolesionan sufren esta patología, por lo que el diagnóstico requiere mucho cuidado.

7.6 El electroshock

A pesar de que el uso de las terapias electroconvulsivantes parecen una práctica del pasado, la aparición de este tema dentro de la obra de uno de estos pacientes-clientes me parece suficiente causa para saber de qué se trata, pues si bien, desde la institución sanitaria se silencia su utilización, he podido constatar que, en determinados casos, aún se mantiene. La posibilidad de que, en concreto, BJ haya podido recibirla, me ha inducido a informarme de las condiciones en que se aplica.

La respuesta que ocasiona en el individuo la experiencia de desintegración ha sido usada para generar métodos de terapia. Al situar al individuo en una situación de desintegración, siente la pulsión de muerte, de la que, al parecer, es posible resurgir con otra actitud que rompe la dinámica que había tenido hasta ese momento. Este mecanismo

que se pone en marcha ante una situación de desintegración, es la base de la aplicación del electroshock, método terapéutico que se sigue aplicando aún hoy, con algunas diferencias respecto a su utilización en el pasado.

En la obra de Vicente Zito Lema, *Conversaciones con Enrique Pichon Rivière*, cuya primera edición es del año 1976, se recoge los ricos coloquios que ambos mantuvieron durante el otoño y el invierno de 1973. Según estos textos, el electroshock se aplicaba en los hospitales psiquiátricos de manera habitual hace treinta años, de forma indiscriminada e incluso como castigo. Las terapias actuales, llamadas electroconvulsivantes, según sus adeptos/as, *tienen poco que ver con estas prácticas de antaño*. Provocar en el sujeto esta "situación de muerte" o "mecanismo de muerte", como lo llama Pichón Rivière, es lo que se buscaba con la aplicación del electroshock, para liberar el sentimiento de culpa, cuestión imprescindible para la curación.

"Producir una descarga eléctrica a través del cerebro. Esa descarga actúa como un "autocastigo" y, por supuesto, disminuye el sentimiento de culpa, núcleo existencial de la melancolía, que es, a su vez, el origen del enfermedad mental.

Con una correcta aplicación, se puede esclarecer una mente confusa. He visto evolucionar muy positivamente, y en poco tiempo, a pacientes tratados con electroshock. Lo mismo pasa con el coma insulínico. En los dos casos existe la situación de "coma", que resulta terapéutica por acción de mecanismos de "muerte" y "casi muerte", que liberan del sentimiento de culpa."

(Vicente Zito Lema, 1986, 120)

Posterior al electroshock, este tipo de tratamiento basado en el aspecto biológico, recibe el nombre de *Terapia electroconvulsivante*. Su aplicación está supeditada siempre a la respuesta del/de la paciente al tratamiento con fármacos antipsicóticos. En los casos agudos y con agitación se empezará por utilizar fármacos de amplio espectro, (como el haloperidol). Si la respuesta no es satisfactoria se indica tratamiento electroconvulsivante, conocido por TEC.

Miró Aguade y Álvarez López opinan que la terapia electroconvulsivante actual procede de aquella, que se empezó a poner en duda hacia los años 70, debido a corrientes como la antipsiquiatría. Sin embargo, nunca dejó de aplicarse totalmente, (afirman que precisamente por su eficacia), en especial en los centros privados. La TEC actual, según dicen, es muy diferente, y está especialmente indicada para:

- episodios con agitación severa o estupor catatónico;
- episodios agudos con gran desorganización conductual y cognoscitiva;
- cuando el/la paciente no responde a los antipsicóticos después del 6-8 semanas;

- cuando los antipsicóticos estén contraindicados, (como en el caso de las mujeres embarazadas, por el menor riesgo para el feto que las dosis altas de antipsicóticos);
- cuando hay predominio de síntomas depresivos.

A pesar de todas estas bondades, está demostrado que su eficacia no es superior a los antipsicóticos a largo plazo, por lo que sólo se usa en casos de emergencia, como los dos tipos de episodios agudos que concretamos en las indicaciones. Estas indicaciones corresponden a los criterios que la APA, American Psychiatric Association, dio en 1990 da para el uso de la terapia electroconvulsivante.

Como ya he indicado, hay noticias ciertas de que algunos/as pacientes de esta Comunidad Terapéutica han sufrido estas terapias, aunque no sé quiénes ni con qué frecuencia, pues en la Unidad de Agudos del Hospital Ruiz de Alda, se aplica en determinados casos de crisis. Para los/as que han pasado por esta experiencia, la terapia electroconvulsivante es lo que ellos/as llaman *la cura del sueño*, pues sólo saben que entran en un profundo sueño, (por efecto de la anestesia), y cuando despiertan no recuerdan nada. Dicen quienes lo aplican, que después los/as pacientes se sienten mucho mejor. Según mis informantes, no se sabe exactamente qué efecto producen estas descargas, pero sí se ha podido comprobar a lo largo de los años, y así lo afirman rotundamente, que es beneficioso para ciertos tipos de problemas, como los descritos, sobre todo en estos tiempos, en que, “*ha dejado de usarse como castigo*”. Los tratamientos con litio, al parecer, ejercen un efecto parecido.

En general, toda la información que he podido recabar encomia los beneficios de este tipo de terapias, pues quienes la elaboran parecen ser quienes las promueven, las consienten o, quizás, no les queda otro recurso que admitirlas, dentro de la imposición de la dinámica clínica. De cualquier modo, el secretismo que las rodea, (puedo constatar que no se habla libremente de ellas), me hace pensar que las dudas sobre sus beneficios hacia el/la paciente no son sólo mías. Me cuesta admitir que experimentar una “situación de muerte “ sea beneficioso para nadie. Quizás, esa aparente mejoría, sea la celebración de haberse librado de la vivencia de desintegración inducida; como si la enfermedad mental no aportara suficiente malestar por sí misma.

En cuanto al argumento de los supuestos avances en su modo de aplicación, amparados en el uso de anestésicos, me pregunto si estos *inhibidores de la conciencia* no alcanzarán también a quienes defienden estas prácticas, acallando su propia incertidumbre o su escepticismo conformista. El efecto de la anestesia se extiende hacia nuestra sociedad, mediante el silencio cómplice y la aquiescencia negligente e impune. Salvaguardamos la estructura jerárquica, esquivando cuestionar la actuación de quienes coronan la pirámide del poder, por si ese enfrentamiento a la norma nos pudiera inclinar hacia el lado de la *sinrazón*, hacia el lado del *otro*. Así que callamos, garantizando nuestro lugar en el Saber omnipotente del Otro, pudiendo eludir la reflexión que nos induce a responsabilizarnos

del malestar social.

Parece que todo está bien, si el/la paciente cree que simplemente ha despertado de un sueño reparador. Acaso su conciencia haya estado suspendida, pero el inconsciente no puede ser anestesiado. ¿Quién puede garantizar que este dolor no deja huellas? ¿Sería posible buscar otros caminos?

8. LOS/AS PACIENTES-CLIENTES: LA VIVENCIA DEL TALLER

Esta parte reúne el verdadero cuerpo de mi investigación. Recorre los procesos artístico-terapéuticos de diecinueve personas a lo largo de sesenta y siete sesiones, extendidas en el tiempo desde abril de 2002 a abril de 2003. Por el carácter del taller de asistencia libre, nos encontraremos con personas que han acudido una sola vez, hasta las que han faltado en muy pocas ocasiones. Ordenamos el grupo siguiendo este criterio de asistencia. Por otro lado, hay cuatro pacientes-clientes cuyos procesos van a ser cruciales: son MN, GL, JF y BJ. Fueron los seleccionados como casos especiales por el coordinador, la terapeuta 1 y yo, que coincidimos curiosamente en esta selección, para centrar la investigación al máximo en este subgrupo. Los criterios de selección fueron la mayor receptividad de estas personas a la dinámica del taller, así como la certeza de que podían ser las más beneficiadas.

El número de asistentes a las sesiones ha sido variable. En efecto, ha habido veces en las que sólo han trabajado un par de personas; otras, se han sentado a la mesa hasta ocho, de forma voluntaria, lo que ha causado la admiración de los/las facultativos/as. Hay que recordar que en esta comunidad terapéutica viven un total de quince personas, (aunque durante el día es habitada por algunas más), con lo que, en ocasiones, nuestra sala ha sido ocupada por la mitad de la población del centro.

Tengo constancia de haber trabajado con un número total de veintitrés personas, aunque esta investigación se concentra sobre diecinueve. Sin embargo, esto no es del todo exacto. En este número sólo cuento a las personas que han elaborado imágenes, aunque también tengo en cuenta a aquellos/as de los/las que guardo sólo sus palabras, su saludo, su presencia. Ellos/as también encontraron en el taller un lugar de encuentro y de diálogo. Un lugar de intercambio, que hacían manifiesto en sus confidencias. Ellos y ellas también han contribuido a la configuración específica del taller, que se ha ido modelando dinámicamente según lo que requería su propio proceso. Por ello, a pesar de que no aparecerán como autores/as de las imágenes que se presentan a continuación, son también protagonistas; subyacen, por tanto, en las observaciones de tipo general.

Comienzo este estudio detallado de las aportaciones al taller desde aquellas personas menos asiduas hasta las de asistencia más frecuente, con un especial interés en las cuatro últimas que forman el grupo de observación especial. Hay personas, como las primeras en las que me detengo, que han participado una sola vez, siendo este hecho suficiente vínculo para mantener cierta asiduidad a la sala, aunque en el resto de los casos se hayan limitado a saludar y observar.

8.1 Ciclos y Evolución

Esta experiencia se configura en dos ciclos bien diferenciados tanto por su establecimiento temporal y espacial, como por sus planteamientos peculiares. En efecto, además de transcurrir en un tiempo diferente, el taller cambia de ubicación, de dinámica y de carácter, pues frente al grupo múltiple y diverso del primer ciclo, nos encontramos con un pequeño grupo de asistentes en el segundo que establecen un grado de compromiso mucho mayor.

8.1.1 Primer Ciclo

Se desarrolla desde el 11 de Abril de 2002 al 23 de Julio de 2002. Consta de veintisiete sesiones.

Este ciclo se caracteriza por una amplia participación, no sólo por el número de personas sino por su diversidad. De asistencia y dinámica absolutamente libres, se plantea como un taller no directivo, donde se puede asistir sólo a mirar, siempre que se cumpla con la premisa de hacerlo sentado/a en uno de los asientos que rodean la mesa de trabajo. Es de destacar la asistencia de GL, con un total de veintidós sesiones, en contraste con otras personas que intervienen una sola vez. En el período siguiente ocurrirán unos cambios importantes: a pesar de seguir ofreciéndose la mesa de trabajo con los materiales habituales, la asistencia de las personas que quedan fuera del grupo de observación especial es mucho menor. Sin embargo, las cuatro personas escogidas sí que trabajarán con una mayor implicación, en especial MN y JF que unen a su compromiso una cantidad importante de elaboraciones. En efecto, el interés va decayendo en la sala de la mesa, testigo del primer ciclo, para localizarse con gran fuerza en la adyacente y pequeña sala del espejo, donde el grupo se concentra, con una participación menor en el número de personas, aunque abundante en cuanto asistencia de éstas.

El primer espacio que la Comunidad Terapéutica cedió para el comienzo del taller fue una habitación situada en una edificación próxima a la que constituye realmente el continente de ésta. Este espacio sólo se utiliza un par de horas a la semana; el resto del tiempo permanece cerrado. A pesar de estar cercano a la puerta exterior de las instalaciones, (es decir, a la cancela de entrada a los jardines), se encuentra sin embargo algo distante del pabellón habitado, por lo cual, una de las desventajas que tiene es que, probablemente, cualquier actividad que se llevara a cabo, pasa casi totalmente desapercibida para los/as pacientes, pues está fuera de su recorrido cotidiano. Por ello, la terapeuta 1 propuso avisar cada día a los/as posibles asistentes. Ésta es una medida muy habitual en este centro, pues dada la gravedad de las patologías que aquí se tratan, difícilmente serán recordadas las actividades a la hora oportuna; además de que, es habitual que los/as pacientes no se muestren demasiado interesados/as en los distintos

talleres. De esta manera, anuncia el comienzo del taller en la sala de la televisión.

De las catorce personas que había, sólo cuatro accedieron a venir a la primera sesión. Una de ellas con bastante ilusión, el resto sin demostrar ninguna emoción. Pasado el tiempo, me consta que las razones por las que acudieron esta primera vez no son más que la curiosidad y la voluntad de no contradecir. Aún entonces, que no les conocía, intuyo que hay en su respuesta algo de esto último. Pero, desde el primer momento quiero que quede claro el carácter absolutamente libre de la actividad. Con ello, pretendo ofrecer algo distinto a lo que la dinámica del centro plantea, brindando la posibilidad de que cada persona pueda elegir asistir o no, el tiempo que desee dentro del horario disponible para ello. Esto me garantiza que los asistentes lo hacen por propia voluntad, porque realmente les interesa. Para que esta cuestión sea comprendida rápidamente, se les invita sólo a visitar el taller, sin obligación alguna de participar de otra manera.

De acuerdo a lo que días atrás habíamos consensuado entre la terapeuta 1, el psicólogo 1 y yo, acude al taller también la primera, con la certeza por parte de todos de que lo haría de forma habitual a cada una de las sesiones. Esta fue una de las condiciones que el coordinador propuso en esa reunión. Entendí entonces que era una buena medida, pues nos garantizaba por partida doble la buena marcha del taller, tanto en su dinámica interna como en lo que pudiera interferir hacia la dinámica general. Por un lado, ellos habrían de velar para que el taller fuera adecuado; esto suponía que mi actuación iba a ser tutelada por una persona competente y con experiencia. Lejos de sentirme incómoda o vigilada, esto me pareció desde el primer momento una demostración de seriedad y compromiso en el trabajo por parte de los/as responsables de este centro, a pesar de conocer la dificultad que ocasionaría en cuanto a la relación de los/as pacientes-clientes conmigo. Pero, en estos primeros momentos, también a mí me sirvió para conocer algunos detalles, no muchos, acerca de cada paciente-cliente. Además, encontré una compañera de trabajo respetuosa y constructiva, que en ningún momento quiso imponer su manera, sino que, al contrario, permanecía a la escucha de forma constante, dejando todo el espacio para que yo fuera marcando las pautas. Su complicidad ha sido clave en esta investigación, mostrándome, entre otras muchas cosas, su excepcional forma de trabajar usando como herramientas, aparte de un conocimiento profundo y en formación continua de la profesión, el amor y el respeto a cada uno de los/as pacientes, a su singularidad y especificidad.

Poco a poco, la terapeuta 1 va conociendo el desarrollo del taller, cómo se empiezan a generar procesos en cada uno de los/as asistentes. De forma progresiva, va desligándose, hasta que deja de asistir cuando ambas observamos que algunos/as pacientes se muestran más comunicativos/as sin su presencia. En efecto, coincidimos en que esta circunstancia se debe a que ella forma parte del equipo sanitario, en tanto que el taller y yo misma constituimos un lugar que no se encuentra dentro de la comunidad terapéutica, aunque sí lo esté físicamente; como si se encontrara a medio camino entre el exterior y el interior, como un objeto transicional en sí mismo, que ha de ser utilizado en la intimidad.

El segundo día, el coordinador del centro me comunica que ha arreglado el horario para que las horas destinadas a estas sesiones puedan desarrollarse en la Sala de Juntas. Esta es una de las mejores habitaciones con la que cuenta la comunidad terapéutica y será la protagonista absoluta del primer ciclo de prácticas. Su ubicación en el centro neurálgico de ésta, hace que cualquier actividad que se desarrolle, sea advertida por cada uno/a de sus habitantes, ya que se encuentra comunicada por sendas puertas al recibidor y zona de estar, al taller de terapia ocupacional y a otra sala que puede servir de almacén, la que posteriormente acogerá nuestro segundo ciclo.

La segunda sesión ya transcurre en este nuevo espacio. Para ello hemos acondicionado la sala: los sillones habituales se sustituyen por sillas de plástico, mucho más cómodas y prácticas; la gran mesa se cubre con un plástico que la protege por completo. No es necesario más, pues las condiciones de esta sala son muy buenas. Tiene, aparte del mobiliario ya descrito, un armario del que puedo usar una zona para guardar material. Su proximidad a la sala de terapia ocupacional, nos facilita el acceso a la pila con agua corriente y a material accesorio como tijeras, trapos, pegamento, etc.

Pero sin duda, lo más interesante, y en esto supera con creces a la primera sala que teníamos, es que no es necesario ir a buscar a los/as pacientes-clientes, pues las puertas que comunican con la entrada y sala de estar permanecerán abiertas, de modo que, casi desde cualquier punto de estas dependencias se puede observar la actividad que aquí se realiza. Si bien es cierto, que sin embargo, los trabajos individuales no serán vistos a no ser que la persona interesada entre en la sala y se acerque a contemplarlos expresamente. Esto es un arma de doble filo, porque protege de miradas tanto como invita a entrar y satisfacer cómodamente la curiosidad. Ésta se convierte en un arma valiosísima, una importante herramienta cuya fuerza utilizaré para la seducción. No es necesario ir a buscar participantes para el taller, pues en su mayor parte entran la primera vez expectantes a lo que allí ocurre. Una vez que el/la paciente cruza el umbral y comienza a mirar los trabajos va a ser invitado a sentarse y participar. Este protocolo es a la vez un límite y una estrategia: no se puede pasear por la sala a no ser que se tenga intención de participar. Algunos tomarán parte, al menos una vez, para poder permanecer en la sala, a la vez que se hace constar el respeto que merecen todos y cada uno/a de sus participantes.



El problema surge de forma paralela, pues no sólo los/las pacientes sentirán ese interés por observar: es una actividad nueva para todos/as, también para celadores/as, enfermeros/as, auxiliares, etc. Por ello, las puertas abiertas son en cierto modo, también una especie de escaparate, que induce al/a la curioso/a a mirar de cerca, lo que significa a menudo la interrupción de un diálogo o de la puesta en marcha de un proceso.

8.1.2 Propuestas del Primer Ciclo

En este primer tiempo, comienzo a establecer vínculos entre el/la paciente-cliente y el taller, la actividad y yo misma. Para ello, incido sobre todo en el valor lúdico de la actividad creadora. En cualquier caso, la asistencia en estas primeras ocasiones ha de resultar placentera. Por esta razón, sencillamente, invito a participar a todo/a aquel/la que aparece en la sala. Ante la recurrente pregunta de qué pintar, la no menos recurrente respuesta de lo que se quiera. Lo más frecuente es sentirse quizás más perdidos/as que antes: entonces *propongo pintar un recuerdo agradable*. No se puede decir que sea una propuesta ni directiva ni no directiva, sino orientativa, acogedora de sus pensamientos y de su historia, la de cada uno/a. Es necesario tener presente que partimos de la premisa de que no se ha de incidir en los conflictos. De manera que en ningún caso propondré un tema concreto.

Otras iniciativas se sitúan a medio camino entre lo que sería una propuesta directiva y una estrategia metodológica. La metodología se va configurando a partir de la experiencia, por ello, estas pautas surgen de manera espontánea, intuitiva, respaldadas por las lecturas y el deseo de adaptarme a cada subjetividad. En especial, destacan por su efectividad aquellas herederas del garabato de Winnicott:

- Ante la resistencia a dibujar, (por falta de confianza en el propio trazo o en el caso de MF por temor al placer lúdico), parto desde una zona segura: puede ser un simple garabato donde el/la paciente cliente *descubre* una imagen, o, como con MF, su escritura que le hace sentirse confiado. Su firma, de la que se siente orgulloso nos abre un camino: las letras son reconocidas como pequeños signos no sólo constituyentes de las palabras, sino que pueden recordarnos, por su forma, otros objetos. Trabajando sobre el garabato o sobre las letras, MF es capaz de elaborar imágenes. Es capaz de comunicarse a partir de la actividad artística, pero también lo es de establecer un vínculo conmigo que permite la expresión verbal de sus fantasmas y deseos.
- Otras estrategias se configuran a partir del garabato, en la confluencia con lo que sería un estilo de juego especular. El/la paciente-cliente y yo jugamos a seguirnos el trazo, a reproducirlo mutuamente. Esto posibilita que unas veces conduzca el juego yo y otras veces lo haga él o ella. Esto cobra especial importancia en el caso de FI, emergiendo en su relación conmigo como sujeto, además de que me permite la comunicación no verbal con él.
- En otras ocasiones, la resistencia a imprimir el trazo se vence con pequeños pasos. El primero consiste sólo en sostener entre los dedos el lápiz o el pincel. Una vez que esto es posible, pido a mi paciente-cliente que lo apoye sobre el formato. Por último, le insto a mover su mano. La primera huella atraerá a las demás; su contemplación le da motivos y seguridad para seguir. Es muy interesante esta cuestión en el caso AN.

- Indagando en el aspecto lúdico de la actividad artística, resulta muy vinculante el juego con los materiales. Quiero hacer mención concretamente del que establecí con GL, tamborileando directamente con los dedos impregnados de pintura sobre el papel, de manera especular, siguiéndonos el ritmo. Se trata otra vez de privilegiar el lenguaje no verbal y hacerlo patente para el/la paciente-cliente. Me acerco así a su propia manera de expresión, que asumo para expresarme yo también. Como mínimo, el taller se configura como un espacio lúdico, de juego cómplice, capaz de contener el placer y abierto a las iniciativas de los/as pacientes-clientes.

8.1.3 Segundo Ciclo

Se desarrolla desde el 22 de Octubre de 2002 al 10 de Abril de 2003. Consta de cuarenta sesiones.

Transcurren tres meses entre el final de un ciclo y el comienzo de otro. Este tiempo es suficiente para hacer balance y proponer una dinámica adaptada a las peculiaridades que han ido apareciendo. Por las características que iba presentando el primer taller se hacen precisos algunos cambios que planteo al coordinador y a la terapeuta 1. No voy a reproducir el informe que les entregué, pero sí sus puntos fundamentales. Aparte de informarles de la marcha de la experiencia y aclararles algunos aspectos que diferencian el taller de arteterapia de un taller de artes plásticas, he manifestado algunas de mis reflexiones.

A lo largo de casi cuatro meses, he podido comprobar cómo había quien esperaba impaciente a que abriera las puertas del taller; había quien no faltaba; quien se demoraba en despedirse; quien me confiaba su producción. Estas actitudes son una buena manifestación de lo satisfactorio de los resultados. Como mínimo, los/as usuarios/as del taller lo consideran un lugar donde se pueden expresar, donde son escuchados/as, sintiéndose sujetos activos. Son dueños/as legítimos/as de lo que producen, pueden tomar decisiones, pueden actuar o no, conservar o destruir lo realizado, pueden manifestar u ocultar con absoluta libertad; pues los únicos límites son los lógicos para preservar la seguridad entre las personas y la buena conservación de las instalaciones y los materiales.

Al cabo de este tiempo, y tras una reflexión pormenorizada, ya es posible dar un paso más en el desarrollo de este proceso. En primer lugar, he de decir que he tratado un total de veintitrés personas diferentes, de las cuales guardo cuidadosamente todo lo que han hecho en los cuatro meses. De algunas tengo muchas obras, casi una por sesión. De otras sólo una. Además de esto, tengo apuntado lo que ha ocurrido en este tiempo, lo que han verbalizado en algún momento, sus cambios o permanencia en determinadas actitudes.

Por esto creo que dentro de este grupo de personas se pueden establecer subgrupos:

- Personas con inquietudes artísticas que pueden ser capaces de desarrollar esta manera de expresión.
- Personas que no sienten explícitamente esta inquietud, pero se expresan fácilmente por medios artísticos.
- Personas que tienen más dificultad para la manifestación de sus pensamientos.

Teniendo en cuenta esto, retomaría esta actividad como un taller de expresión artística, en el cual se ofertaría a la vez:

- Por un lado, para ese primer grupo, un taller donde el/la usuario/a tendría acceso al conocimiento de las técnicas artísticas, con la presentación de diversos/as artistas históricamente reconocidos. Esta estrategia los/as asegurará en la certeza de *"no estar perdiendo el tiempo haciendo dibujos de niño chico"*. En apariencia, esto sería como una clase de arte, aunque se trataría sólo de una excusa para que pudieran desarrollar un lenguaje artístico propio, potenciando su autoestima y la confianza en su capacidad creadora.
- Por otro lado, se daría también un lugar a aquellas personas que no manifiestan esta inquietud, o tienen dificultades para la expresión, sea cual sea la razón de ello. Se planteará la misma estrategia, pero, contando con la ausencia de prejuicios respecto a lo que es arte y lo que no lo es en muchos de ellos/as, se incidirá mucho antes en el aspecto lúdico de la actividad artística y en valores de autoexpresión.

Mi labor sería la atención de todos, pero tendría como objetivo promover la expresión artística en todos/as, con más interés aún en aquellos/as que más dificultades presentan, o en los lugares donde su resistencia se hace más firme. Para ello, frente al carácter general no directivo del primer ciclo, intento despertar hacia cuestiones que han podido pasar desapercibidas a partir de propuestas directivas, que irán configurándose hacia propuestas personales de manera natural.

Después de varias conversaciones con el coordinador y la terapeuta 1, convenimos un grupo de personas concreto sobre las que recaería esta especial atención. Serán GL, JF, BJ y MN. También será posible un cambio de ubicación que hará posible una mayor intimidad, además de la posibilidad de trabajar sobre caballetes, lo que nos va a permitir una mayor versatilidad de materiales.

8.1.4 La sala del espejo

El jueves, 7 de Noviembre de 2002, trabajamos por primera vez en la sala del espejo. Es una habitación rectangular, casi cuadrada. Muy luminosa, da al exterior por dos de sus paredes en esquina; con dos ventanas en cada una. En uno de los lados más largos, y enfrente a las dos ventanas mayores, se sitúa el espejo, que ocupa casi toda la pared. Comunica por una puerta con la sala habitual, donde pretendo colocar el material como de costumbre, cuando en ésta se comience de la manera definitiva que persigo. Tiene bastantes sillas adosadas a las paredes de las ventanas, desde alguna de estas sillas se puede observar, con comodidad, la actividad de ambas salas. También cuenta con una mesa de escritorio, suficiente para disponer el material común. El resto del mobiliario es una serie de muebles archivadores que no estorban en absoluto, quizás alguna vez puedan servir de estantes.

El gran espejo que domina esta sala, ocupando casi la totalidad de una de sus paredes, es una presencia demasiado potente como para pasar desapercibido o ser obviado. Cualquier movimiento que se produzca en la habitación es reflejado por el espejo. Además de multiplicar la luz, y duplicar el espacio visualmente, nos observamos como individuos y como grupo casi constantemente, siendo prácticamente inevitable que nos devuelva la propia imagen. Esto nos ofrece algunas ventajas.

Por mi parte, es una ayuda excepcional para la investigación. Me posibilita observar discretamente, sin que los/as pacientes-clientes se sientan controlados/as, además que mi mirada casi los envuelve por completo. Las personas que asisten al taller, tanto como yo, tenemos, gracias a este reflejo constante, la posibilidad permanente de saber qué espacio ocupamos en el taller, cómo nos situamos, cual es nuestra imagen. Nos re-conocemos por fuera, pudiendo buscar el diálogo entre el cuerpo interno y el externo.



Unida a la novedad del espacio, y gracias a él, poco a poco, voy variando también la dinámica. Estos cambios ilusionan a los/as asistentes a nuestro taller; se sienten diferentes y especiales dentro del gran grupo de pacientes.

En la sala del espejo asistimos a uno de los cambios más importantes, a pesar de su sencillez: por primera vez es posible cambiar la orientación física. La postura de estar sentado a una mesa connota demasiadas cosas. Desde que tenemos uso de razón nos sentamos a la mesa para comer, estudiar, trabajar. Esta posición nos vincula a situaciones agradables y desagradables; a recuerdos muy lejanos o cotidianos; actitudes muy intensas, de gran actividad o de la mayor pasividad. Cuando la mesa es ocupada por papel, de un determinado tamaño, barras de colores diversos, rotuladores, lápices, pintura de dedos, (en la etiqueta se puede leer: “para uso escolar”), es muy fácil trasladarse al pupitre del colegio, a las clases de educación artística, o aún peor, a lo que se denominaba “pretecnología” o

“manualidades”; también, al menos en los colegios de niñas, aquello que llamaban orgullosamente “hogar”, englobando todas las actividades que cualquier futura “ama de casa y madre de familia” ha de saber, suponiendo alegremente el destino de todas y cada una de las alumnas; mostrando como fundamental en la formación de cualquier chica, el conocimiento de las técnicas de corte y confección, o de los más delicados bordados; y dejando para los hombrecitos las cuestiones más cercanas a la alta tecnología, como instalaciones eléctricas o construcción de maquetas.

Así, esta postura inocente de estar sentado a una mesa, toma carácter de significativo de toda una etapa de la vida, la que empezó a conformarnos como sujetos. Y no sólo eso, por supuesto; es la misma postura de estar comiendo, dormitando en la sala de la televisión, o asistiendo a las clases en el taller de terapia ocupacional, donde hacen problemas de cálculo sencillos, dictados, etc. Quiero decir, que está connotando todo lo rutinario de la vida que tienen estas personas. Cuando se sientan alrededor de la mesa, en algunas personas se evidencia la relación que inmediatamente y de forma inconsciente establecen con todo esto: su actitud es la de esperar a ver que ocurre, qué se les da, o que se les pide. O sea, cuando se sientan a la mesa tienen actitud de *objetos*, siendo mucho más difícil que actúen como *sujetos*.

Este es uno de mis objetivos: que la práctica de la actividad artística les proporcione el autodescubrimiento como sujetos; que se sientan responsables de lo que están haciendo, no porque se les exige como el cumplimiento de un deber, sino porque cada uno/a de ellos/as han decidido emprender el camino y no abandonar.

Propongo ahora la postura erguida, el soporte en vertical y un planteamiento inicial mínimo. Entra en escena un elemento nuevo para el/la paciente-cliente: el caballete. La presencia de caballetes es algo inusual, por lo que causa bastante expectación; dotando además a la sala de un mobiliario específico que, dejando aparte su indudable valor práctico, tiene un valor simbólico, si cabe aún más importante.

Los caballetes, con su forma peculiar, (estos son de madera, con tres patas) ocupan visualmente un espacio, creando el típico “bosque” de las clases de pintura. Este paisaje, donde nos incluimos los/as usuarios/as del taller y yo misma, es en sí un espacio diferenciado, respetable. El contexto, aunque no demasiado amplio, es suficiente; además de tener mucha luz, multiplicada por el gran espejo, que también multiplica el espacio; devolviéndonos durante toda la sesión nuestra propia imagen. Creo que la autocontemplación mientras se trabaja en una actividad artística es muy positiva, pues pueden verse en una actitud que los hace diferentes, especiales, respecto a los/as que dormitan en la sala de la televisión o emplean todo el tiempo en fumar o beber café. De pronto, ya no se pierden en el gran grupo, sino que son valorados/as, son protagonistas de algo.

El caballete es su lugar. Tengo especial interés en que así lo consideren. Les insisto

en que es “su caballete”, o sea, que no es algo que puede utilizar cualquiera. Para que así conste, les he puesto su nombre en un cartelito pegado en la parte superior de cada uno de ellos. Con esto consigo varias cosas a la vez:

-que el usuario del caballete tenga ese sentido de la propiedad privada, frente a todo lo que “posee” de forma comunitaria, con lo que conlleva en cuanto a disponer de intimidad, aunque sea simbólica;

-que se haga constar su pertenencia al grupo de “artistas”, incluso fuera del tiempo del taller;

-que se evidencie su falta, si no asiste a éste.

Me interesa que el taller esté presente también los días que no hay sesión. Ayuda a esto la circunstancia de que, si en principio se había pensado en guardarlos en algún sitio aparte, luego se ha visto que no ocupaban demasiado espacio, dejándose en la misma sala, apilados en una esquina. Como esta habitación se usa para otras cosas, serán muy visibles para todos los que la frecuentan, no sólo para los que usan los caballetes. Pero, esto no era previsible, ni, aún siendo posible, es suficiente, así que he procurado una carpeta para cada uno/a, a la que tendrán que poner su nombre, dentro de las cuales he metido el material que usaremos en días próximos. La utilidad de la carpeta es la de dar continuidad a las diferentes sesiones, de manera que, cuando no hay taller, puedan mirar las imágenes, puedan incluso, (ojalá se consiguiera), guardar posibles bocetos o anotaciones, siendo contenedora de los sentimientos hacia esta actividad, salvaguardando la intimidad necesaria para un proceso terapéutico rico. He de decir que las carpetas desaparecieron al poco tiempo de dárselas a los/as pacientes-clientes; tan sólo MN y JF la utilizaron en algunas sesiones.

En la sala del espejo es posible también un nuevo ingrediente: la música, que ha entrado a formar parte de las sesiones en primer lugar, para crear un ambiente confortable. Así, nuestro espacio es de algún modo, especial también por esto, ya que mi intención es que aquí se pueda poner la que en otro lugar no tiene cabida. Invito a los/as participantes del taller a traer la música que les gusta. Para no escandalizar demasiado, prefiero traer mi propio radiocasete, pues los temas de Barricada o Ilegales, son demasiado “fuertes” para ponerlos en el aparato de la sala de Terapia Ocupacional; estando acentuados además por el volumen, que habría de ser más alto de lo habitual para poder oír desde nuestro espacio.

Otra razón importante es que el silencio total en nuestra sesión deja poco espacio a la intimidad. Si estoy hablando con alguien, nuestra conversación es oída por todos, pues no hay ningún otro sonido que escuchar, desviando de alguna manera la posible concentración a la que se había podido llegar. De esta forma, se violenta tanto la intimidad del que habla como la del que escucha; en uno porque se hacen públicas sus afirmaciones; en el otro porque se interrumpe el diálogo con el *sí mismo*.

La música tiene también la capacidad de comunicarnos con la zona más profunda de nuestro yo, estableciendo un puente paralelo al que conseguimos cuando, mediante la actividad artística, encontramos la imagen que consigue conectar con nuestros fantasmas. Los ritmos que percibimos a través de los sentidos conectan con los ritmos internos, dándoles eco externamente; se crea un vínculo entre realidad externa e interna. Lo curioso es que establece ese puente, que sentimos claramente cómo facilita llegar a esa zona oculta, pero parece que la rodea, sin revelarla. Esto ocurre también en la contemplación de la obra artística. La revelación ocurre con más facilidad cuando la obra es nuestra, entonces encontramos el significante, ese signo que resume el conflicto.

Como escribe Lacan:

“Se trata de la imagen como último testimonio privilegiado de algo que, en el inconsciente, debe ser articulado, y vuelto a poner en juego en la dialéctica de la transferencia, o sea que debe recobrar sus dimensiones en el interior del diálogo analítico.”

(Jacques Lacan, 1996, 122)

En la pregunta “¿Qué pinto?”, se evidencia un deseo de poner orden. El papel en blanco es temible para cualquiera. Es como asomarse al propio vacío, a la nada. Si se acompaña de silencio físico, el vértigo es mayor. La música es una buena aliada para procurar llenar el vacío alienante en que creen estar, cuando de lo que se trata es de que la maraña de significado es tan espesa, que no deja ver nada; que resulta imposible encontrar la manera de deshacer el nudo.

Igualmente, nos introduce de manera fácil en una dinámica de juego en la que interviene el cuerpo más activamente, articulándose la actividad creativa en una especie de danza, donde es posible dejarse llevar por un ritmo exterior, que al asumir mediante el movimiento, al dejar una huella en el papel, juega con el ritmo interior, integrándose ambos. El objeto artístico es el resto de ese momento vivido, la memoria del cuerpo que danza, estableciendo el puente entre lo interno y lo externo a través de la música. Dice Ángels Margarit:

“El bailarín transita entre sus cuerpos, entra en una especie de trance, en un espacio puente en donde es su espíritu quien transporta al cuerpo. Es, de algún modo, un cuerpo bailado el que más nos emociona porque ha traspasado o se halla en la frontera entre lo animal y lo humano, entre la materia y el espíritu”.

(Ángels Margarit en Laura Borrás Castanyer, 2000, 112)

La música favorece el flujo de lo interno, pues invade el cuerpo y el pensamiento, remueve la emoción y recupera recuerdos que se anudan a sus melodías. De pronto, unos

acordes nos hacen volver a un espacio y un tiempo remotos, que vuelven a nosotros/as, como retorna la tibieza de una piel añorada al percibir el perfume que la envolvía.

Por esta razón, lo que oiremos en el taller no será cualquier música elegida al azar. Preferentemente, será la que ellos y ellas traigan. En esta demanda se desplaza metonímicamente otra: lo que pido es que muestren una metáfora de sí mismos. Al secundar mi propuesta están abriendo una vía de comunicación también en este aspecto, que parece solaparse bajo el disfraz de la *“afición a determinado tipo de música”*, algo que, en principio, no compromete a nada. Mucho más inocente que preguntar *“¿cómo eres?”*, esta invitación a escuchar colectivamente lo que aportan unos/as y otros/as establece vínculos, promueve el intercambio y abre senderos entre subjetividades. Promueve el diálogo y la reflexión, pues la mayor parte de las veces, los temas elegidos ponen voz a sus inquietudes, a sus deseos.

El compromiso de traer música desplaza el taller más allá de sus límites, y con él todo lo que subyace: la implicación personal, las relaciones objetales, con todas las emociones implícitas. En nuestro espacio, esa música adquiere un valor significativo sobreañadido: no sólo se ligará a momentos pasados de la historia del/de la paciente en cuestión, sino que, a partir de este instante, se anuda asimismo a la vivencia presente, que con frecuencia, se impregna de la carga libidinal de transferencia. Cuando sea escuchada en el futuro, traerá consigo la experiencia del taller. Se desplegarán, como en un álbum de recuerdos, pequeños momentos, como asistir al modesto milagro de ver surgir el color que resulta de la mezcla de otros, como el rostro ensimismado de cualquier asistente al taller, mientras se afana en un trazo. Fragmentos de vida suturados por la emoción, que los cose unos a otros en el tapiz que se rebosa y derrama desde la melodía.

Para los días en que no traigan nada, me ocuparé yo de tener algo reservado. No será tampoco al azar, sino que procuraré sondearlos acerca de sus preferencias, además de procurar contar con material de todo tipo, entre el que distinguiré aquel que provenga aproximadamente de las décadas en las que la mayor parte de los/las asistentes salían de la adolescencia y entraban en la juventud. La música que ha acompañado sus primeras ilusiones, quizás también sus primeras crisis, contribuirá a crear ese entorno maternante necesario. La música se sitúa entonces en el ámbito de lo transicional, mediante el que el/la paciente-cliente se enlazará a otro tiempo, a otros escenarios, a otros lugares de sujeto que parecía haber perdido, pero que sólo había quedado oculto entre bambalinas. Súbitamente reconoce una frase y se engancha a la canción como si mamara sus palabras, sus tonos, sus peculiaridades, y se entrega al movimiento, acunándose en el bienestar de un contacto que supera lo sonoro. Las cadencias avanzan sobre la piel como una caricia cálida, que se adentra con la suavidad de un bálsamo hasta la emoción. Siguiendo las palabras de Didier Anzieu, se convierte en soporte de la pulsión de apego que se manifiesta en el ser humano en *“la búsqueda de un contacto (...) que asegure una doble protección contra los peligros exteriores y contra el estado psíquico interno de desamparo, y que hace posible los intercambios de signos en una comunicación recíproca en la que cada compañero se siente reconocido por el otro”*. (Didier Anzieu, 1998, 41)

La relación transferencial se desplaza en sus acordes, como dones que viajan en las dos direcciones: del/de la paciente-cliente hacia mí y viceversa. Con esto, consigo extender aún más el abanico de los hechos vinculantes, que se potencian vivamente en este segundo ciclo y serán fundamentales para cada uno de los procesos. En efecto, a partir de esta fecha y auspiciado por el nuevo espacio, la nueva dinámica de trabajo y aspectos igualmente novedosos como éste de la música, comentado en último término, las transferencias y contratransferencias serán cada vez más fuertes, estableciendo una red que se ha mantenido en el tiempo, sustentando los procesos hasta la fecha última del taller.

8.1.5 Propuestas directivas del Segundo Ciclo

Si bien en el primer ciclo se desplegaban algunas propuestas, como ya hemos analizado, son más bien pautas o estrategias que salen al encuentro de la peculiaridad de la experiencia. Pero la reflexión sobre el transcurso de éste, me hace reparar en la conveniencia de algunas propuestas directivas.

Habitualmente, la pregunta más formulada es “¿Qué pinto?”. La respuesta de “*Lo que quieras*”, o “*Lo que sientas o estés pensando en este momento*”, es la manera más fácil de hacerles sentirse perdidos/as. De pronto, son dueños/as de lo que han de hacer. Se les pide que sean sujetos.

Que hagan esa pregunta es ya en sí mismo, el principio de un diálogo complicado, o quizás de algo que podríamos llamar “triálogo”, que se establece entre el sujeto, el objeto y, en el contexto de un taller de arte terapia, con el/la arteterapeuta, (en nuestro caso, conmigo, como guía).

En el taller de arteterapia, el sujeto se ha de encontrar con su *self*³¹, con su *sí mismo*. Se induce a que se encuentre con su realidad interna a partir de la actividad artística. Para ello, cuenta con materiales plásticos y el sostén que le aporta el/la arteterapeuta. Pero, ante la contingencia de la creación, el/la paciente-cliente se encuentra con circunstancias que agudizarán la resistencia a liberar material inconsciente. Por un lado, se encuentra ante una actividad que da como resultado productos que tienen una entidad: se denominan productos artísticos, presentando una gran variedad de aspectos; bajo la denominación de obra artística se pueden encontrar objetos de la más diversa índole. Pero existe una serie de éstos, que circulan con más frecuencia en el mercado, la publicidad y medios de divulgación. No siendo las mejores y/o las únicas muestras de lo que se llama arte, constituyen el sustrato del conocimiento popular acerca del arte, por lo que se considera artístico aquello que se asemeje a estos modelos.

³¹ El *self*, también llamado *sí mismo*, es la representación que cada persona se hace de sí mismo; es a la vez una idea, una fantasía y una sensación. (Pere Bofill y Jorge I. Tizón, 1994)

El/la paciente-cliente tiene un concepto de lo artístico, formado por este conocimiento más o menos popular, que impide en muchos casos, que se sienta del todo libre ante la actividad artística. Dependerá, lógicamente, del grado de asimilación de la realidad, (la realidad compartida, como diría Winnicott), que su enfermedad le permita, más su formación en este sentido. Es por ello, que aquellas personas que estén más aisladas por la gravedad de su enfermedad, sentirán menor presión cultural que las de salud menos precaria.

Habrà una tendencia de complacer al espectador de la obra, acudiendo a lo que “funciona”, porque se acerca a los modelos socialmente aceptados como artísticos. Pero se encontrará que puede corresponderse o no con lo que siente. Aún cuando se sintonice con una imagen, es posible hallar otra barrera: lo que se considera arte no está al alcance de lo que puede hacer, pues se siente inseguro al carecer de conocimientos técnicos. También encuentra estas barreras cuando trabaja desde la emoción, pues lo que se genera ha de pasar por el tamiz de los prejuicios y la autocrítica. Por eso, el taller del segundo ciclo se establece para dar satisfacción a todas estas inquietudes.

Este ciclo comienza con cambios. Las primeras propuestas de tipo colectivo, propiciarán el tránsito de una dinámica a otra, de un espacio a otro. Se requiere al/a la paciente-cliente como sujeto activo que habita el espacio con su cuerpo, su emoción y su opinión. Las propuestas irán dirigidas hacia estos sujetos activos que han de comparecer.

Propuestas sobre formato colectivo:

Desde la individualidad del soporte de papel personal, aún en la sala de la mesa, trabajaremos en dos sesiones, sobre un formato colectivo que ocupa toda la superficie. De alguna manera, pretendo que el/la asistente al taller tome conciencia de su propio cuerpo dentro del espacio contenedor, y cómo su huella registra sus movimientos en él. Todo el taller es un espacio compartido y pertenece a cada uno/a de quienes trabajan en él, más allá de los límites del pequeño formato que hasta ahora hemos usado. Para ayudar a este movimiento habitador del espacio, usamos música que invite a deambular alrededor del espacio de trabajo. El resultado no ha sido muy diferente al de los trabajos individuales. Se ha trabajado en los mismos lugares que se acostumbraba, y al tamaño de siempre. Pero me parecía importante, al menos, crear la posibilidad de *salir de los límites*, de los del papel, de los del yo, para ser consciente de los/as que se sientan al lado; de que pueden invadir el territorio del *otro*, de que pueden ser invadidos/as; de que en esa cuestión sí se puede ser subversivo/a, que mediante el acto creativo pueden transgredir la norma que los/as encierra, la que los/as maquilla y los/as aniquila como seres pensantes, actuantes, protagonistas de su propia vida.

El nuevo espacio permite variar el tipo de actividad. Inicialmente, esta sala proporciona la posibilidad de trabajar erguidos, así como una mayor intimidad. Estas circunstancias van a facilitar el acercamiento de cada uno/a de sus habitantes hacia su propia actividad creativa. Las propuestas incidirán en esta cuestión, para que cada participante se sienta libre de asistir, de trabajar o no en una imagen, pero si consiente en hacerlo, también se sentirá mucho más implicado. Hay dos propuestas iniciales muy interesantes en este sentido, pues en ambas se trabaja con la propia imagen:

- La primera de ellas consiste en elaborar un autorretrato, a partir de la silueta sobre un formato colectivo de papel blanco. Esta línea inicial de perfil sitúa un adentro y un afuera; hacia el interior todo lo que somos. Es un acercamiento hacia lo que sentimos hacia nosotros/as mismos/as. Esta iniciativa es acogida con entusiasmo por las personas que acudieron; todas querían participar por lo que tuve que ampliar el soporte. Son fundamentales las interacciones que se producen entre ellas.
- Poco después planteo un nuevo trabajo sobre el espejo. Esta vez no sólo nos va a servir de soporte, como hasta ahora, sino que por sus propias características, va a jugar un papel fundamental. Al plantear el trabajo colectivo de las siluetas, cumplió una función importante, sobre todo para algunos de los asistentes, que encontraron en él un aliado muy útil para la construcción de la propia imagen. Esto me hizo pensar en la posibilidad de usar el propio espejo como soporte, de manera que no tuvieran más que mirarse a sí mismos para verse y dibujarse. Para que el posible trabajo que surgiera pudiera ser conservado, se me ocurrió cubrirlo de plástico completamente transparente, y repartir rotuladores permanentes. El reflejo de cada uno no se vería alterado por el plástico si éste se estiraba y fijaba adecuadamente. El doble encuentro con la propia imagen nos hace tener que decidir entre lo que percibimos y lo que opinamos y sentimos.

Propuestas de trabajo personal:

Para seguir en esta dinámica autorreflexiva propongo hacer una máscara para una fiesta. La máscara nos oculta y nos revela, dándonos la imagen de lo que deseamos ser o de lo que tememos. Su elaboración vuelve a cuestionarnos sobre nosotros/as mismos/as y lo que sentimos al respecto, nos presenta y nos ausenta a la vez.

Otra de las propuestas iniciales es trabajar a partir de imágenes precortadas de revistas. La razón de traerlas así es que las terapeutas no me aconsejan que deje el libre uso de las tijeras a todo/a el/la que entre, ya que hay quien busca algo con lo que poder herir, pues tiene esa tendencia de forma habitual. Aunque me han dicho expresamente quien es, prefiero no tener que estar pendiente de esto, pues es poner en peligro, no sólo mi integridad física sino la de cualquiera. He creído mejor, traer recortadas imágenes de toda índole, procurando no seguir ninguna pauta. He recortado tanto imágenes completas, como algunas que le faltan partes; de diferentes escalas; con toda la temática posible; con la

mayor variedad, incluyendo palabras y letras sueltas. Aporto también papel charol de colores, por si se quiere usar de fondo, o se quiere recortar, (tendrá que ser con los dedos). Las imágenes recortadas las sitúo todas a la vista, colocadas por los alfeizares de las ventanas. Esta iniciativa prepara el terreno mostrando las posibilidades de las técnicas artísticas: la inclusión de elementos figurativos o no, palabras, signos, colores, materiales y texturas de toda índole. Para elaborar una imagen hay que seleccionar este material y otorgarle una determinada situación dentro de un soporte; esta urgencia convoca el trabajo psíquico.

Pero cuando realmente comienzan a consolidarse cada uno de los procesos de forma más intensa es a partir de la presentación de obras de artistas reconocidos. Se plantea en primer lugar, un breve recorrido por la obra de Modigliani, sencillamente por el interés surgido en el propio taller. Por ello, las primeras obras de caballete se basan en algunos de sus cuadros. Este es el detonante para los diversos procesos personales: a partir de aquí cada uno/a de los/as asistentes tomará un camino propio, basado ya en sus propias vivencias.

8.2 Estudio de casos

8.2.1 MIA

Este paciente-cliente sólo participa una vez. No volverá a entrar en la sala, aunque mantiene una transferencia positiva hacia mí.

Sesión 3 del Primer Ciclo. Jueves, 18 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

MIA es un hombre joven, delgado, que anda como un autómatas. Saluda afectuosamente y le invito a sentarse.

Pregunta, como la mayoría, qué ha de pintar. Le respondo como a todos: lo que él quiera. Entonces mira a su alrededor, para ver qué están haciendo los demás. Repara en el dibujo de CCH y comienza, como ella, a hacer una casa.

Hay un contraste muy fuerte entre la casa y todo lo externo a ella. Para dibujar los límites y huecos de la construcción utiliza el rotulador negro y un trazo rotundo, lo que proporciona una diferenciación de las zonas, además de una estructura compacta y robusta, frente al trazo suave y delicado de la tiza verde, que se usa de forma única en el exterior para dar forma indistintamente a nubes, árboles y vegetación. Por ello, el exterior queda en un segundo plano nebuloso, en contraste con el sólido armazón. MIA observa la imagen de CCH, pero no la copia. Como en el dibujo de su compañera, estos elementos ambientales rodean la casa, pero a diferencia de aquéllos, éstos no sólo permiten el acceso a ella sino que casi se apartan ante su presencia: los árboles empequeñecen, alejándose, casi fundidos por su tenue color con el fondo del papel. Las nubes, también parecen distanciarse lentamente. Lo externo se diluye, se confunde en formas más o menos similares.



Esto no parece preocupar a MIA, pues está centrado en la casa y su interior. En efecto, hay una sensación de inaccesibilidad, pero ésta no proviene del exterior, sino de sí misma. Existen tres huecos de los que parece salir una luz potente que proviene del interior. Pero no invitan a entrar: no hay camino hacia ellos y una de las puertas es excesivamente baja. La otra, a pesar de su anchura, no resulta acogedora, sino más bien temible: es como la embocadura de un horno, a través del cual se ve el fuego; es como una boca que grita porque se abrasa por dentro. Las ascuas del tejado sostenidas entre sus límites de línea

negra guardan toda esa energía, ordenadas, estructuradas en su trama, pero sin silenciar ese calor. Y todo ese ardor contenido se descarga apenas por la aguda chimenea que lanza al cielo una curiosa columna de humo. En efecto, el humo de la chimenea, escape a ese exterior distante y sombrío, y por tanto, comunicación entre lo interno y lo externo, resulta fascinante. Es una línea quebrada que penetra en la nube, a medias parece humo que sube, a medias rayo que baja sobre la casa y entra por la chimenea; no tiene la suavidad ondulada del humo, ni la agresividad picuda del rayo. Es como una conexión eléctrica entre interior y exterior. Una conexión apenas visible, pero que conduce una gran carga de energía.

Es un hombre muy callado y solitario. Se aísla, como lo hace la casa que ha dibujado. Muestra sus fronteras, parecidas a ese perfil negro que la delimita, pues aunque siempre responde al saludo, su hermetismo es manifiesto. No he cruzado más palabras con él que las que he especificado en este texto, y los saludos que intercambiamos al cruzarnos por los pasillos y el jardín. Sin embargo, nunca rehuye la mirada. El corto espacio de tiempo que se tarda en decir “Buenos días”, es animado por su mirada intensa, que va más allá de su silencio inmediato posterior, como el destello que deja el relámpago en la noche. Si evoco su recuerdo, la imagen que se configura en mi pensamiento es precisamente este breve instante, cargado de energía, en que mantiene los ojos fijos en mí, el corto espacio de tiempo que sigue a su saludo; como una señal de comunicación, como el humo-rayo que dibuja, mientras los demás “emisores”, (su cuerpo, sus gestos, sus palabras), permanecen cerrados. Como si algo se interpusiera entre él y lo externo, dejando sólo ese resquicio para establecer la conexión, rendija por donde conducir todo su caudal expresivo.

Trabaja de forma silenciosa, sin levantar la cabeza de su trabajo, de forma tranquila y apacible. No presta atención a lo que se habla en la mesa. A veces pide algún color. Cuando termina me lo entrega y se marcha. Ya no volverá más, ni siquiera a mirar.

8.2.2 I

Esta paciente-cliente sólo ha elaborado una imagen, aunque sí que ha visitado en muchas ocasiones el taller, sentándose a la mesa y dialogando durante un rato. Mantiene cierta afinidad por GL, a la que acompaña algunas veces.

Sesión 17 del Primer Ciclo. Martes, 11 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Aparece por la sala preguntando si hay café. Al parecer, en la sala del espejo, antes de nuestra sesión ha tenido lugar algún tipo de terapia de grupo, en la que se ofrece café a sus asistentes. Por cómo se manifiesta, parece que I, aun no habiendo asistido, quiere aprovechar la oportunidad de tomarlo gratis. Por ello, se acerca discretamente a la cafetera, entorna un poco la puerta para servirse un vaso, que bebe de inmediato, como si temiera que la viesan. Tras esto, se marcha rápidamente. Sin embargo, al rato, vuelve y se sienta.

Permanece en su silla observando lo que hacemos, pero sus manos ni siquiera se ponen sobre la mesa, sino que descansan sobre su regazo. Le invito a participar, acercándole el material aún más. Esto no es más que un gesto simbólico, pues ya está a su alcance. Pero me parece importante que sienta que su presencia no me es ajena, y que estoy dispuesta a acompañarle. Responde con una suave negación, que apenas pronuncia. Sin embargo, hace una imagen justo en el instante que voy a lavarme las manos después de haber estado *jugando*³² con GL. Tardo apenas un par de minutos, pero cuando llego ya ha terminado. La imagen, de muy rápida ejecución, consiste en unas manchas de pintura de



dedos en rojo y azul, (los tarros que estaban abiertos). Están realizadas con los dedos, en un movimiento de zigzag, consiguiendo unas bandas anchas dispuestas en diagonal. El movimiento de su mano, que repite el gesto, sin insistir apenas en cada uno de ellos, parece conducirse casi por capricho, sin comprometerse, por el mero placer del color que se extiende, esperando el pequeño milagro de la propia huella; como si se

³² En esta sesión, trabajo con GL en un juego de tipo especular, en la que cada una de nosotras elaboramos una imagen con pintura que aplicamos directamente con las manos.

asistiera a un espectáculo de fuegos artificiales. Hay otras manchas que parecen haber surgido del acto de *limpiarse* en el mismo papel, el resto de pintura que aún quedaba en los dedos. En cierto modo, esta imagen y la forma en que ha sido elaborada se asemejan a las que, momentos antes, hemos llevado a cabo GL y yo. ¿Es quizás una invitación a que *juegue* con ella? Como contestando a mi pregunta muda, I se retira de la mesa, sin querer intervenir más.

Las terapeutas opinan que I no atiende a nada que signifique esfuerzo. Efectivamente, tiene aspecto de sentirse hastiada de todo. Pese a ello, resulta interesante que haya usado el momento en que me ausento, como si no quisiera que presencie su acto, tal y como había hecho momentos antes con el café. Como si el pequeño placer de tomar café o de dejar unos trazos sobre un papel le comprometieran de algún modo. Pienso que no quiere establecer ningún vínculo con el centro, no quiere admitir que algo dentro de él le parezca bueno o agradable, quizás para justificar su oposición a estar aquí. Cuando llego, aún frotaba sus dedos por la zona superior izquierda del formato, aprovechando el acto de limpiarse para terminar de generar esta imagen, aparentemente sin pretender más que librarse de la pintura, aunque no sin cierta fascinación por la mancha que ha dejado como huella.

Mantiene, aun así, una transferencia positiva hacia el taller, pues ha asegurado que prefería estar *aquí que fuera*. Esta afirmación me hace pensar si todos/as los/as pacientes-clientes tendrán esta percepción, o al menos parecida, considerando nuestro espacio aparte del centro, a pesar de estar físicamente incluido en él. En efecto, tal y como se manifiesta, el taller se establece como un espacio transicional, donde es posible *salir* de la comunidad terapéutica.

La he notado especialmente abatida y le he preguntado si estaba triste por algo. Ha verbalizado que está harta de estar en el centro. Dice que tiene obligación de permanecer durante el día, hasta que llegue la ambulancia a por ella a las seis de la tarde. No ocupa su tiempo en nada. Sólo bebe café y se pasea desesperada. Le he preguntado por su hija, pero apenas la ve. En días pasados me enseñó una foto que llevaba en el bolso, enmarcada, como si la hubiera tomado directamente entre los adornos de su casa. Al rato ha llegado una paciente y se ha enfrentado a ella, devolviéndole algo que I le había prestado para sujetarse el cabello. A pesar del mal humor de aquella, I no ha contestado nada; sólo le ha mirado con actitud condescendiente.

I sabe de su enfermedad, pero se siente demasiado cansada para luchar por encontrarse mejor. Aunque es de sonrisa fácil, y no excesivamente perturbada, pues es de los usuarios que mantienen más contacto con la realidad, no se lleva bien con el personal de aquí, (parece que también insulta con bastante facilidad). Respecto a la participación en el taller, creo que sólo viene a buscar compañía, y alguien que la escuche, por lo que me ha sorprendido mucho que haya hecho algo sin estímulo alguno.

8.2.3 VM

Este paciente-cliente es un hombre muy joven, silencioso y habitualmente triste. Sólo acudirá en dos ocasiones al taller, bastante distanciadas. La primera de ellas coincide con la primera sesión del primer ciclo, a la que es invitado por la terapeuta 1. La segunda ocasión sí que será absolutamente voluntaria su participación, con un grado de implicación importante. Es curioso: VM ha venido al taller sólo estas dos veces, ambas inaugurales, pues ésta última será la primera en que trabajaremos en la sala del espejo.

Hay un asunto destacado en él que no hallaremos en ninguna de las dos sesiones. Ocurre durante la visita que hacen un grupo de pacientes a la exposición que se celebró en la Corrala de Santiago con una selección de las obras elaboradas en el taller. Los/as pacientes entran en la sala de exposición, acompañados/as por dos terapeutas. El grupo va deteniéndose en cada obra, comprobando la autoría y admirando cada una de ellas. Pero son las terapeutas las que dirigen la visita, comentando acerca de todos los detalles. Los/as pacientes las siguen callados/as, sin mostrar ninguna emoción al respecto. Entre ellos/as, el único que había participado alguna vez en el taller era él, aunque no había realizado ninguna obra sobre cartón o lienzo, que era los soportes de lo que se mostraba. Pero, llegando al final de la sala, la gran pared del fondo nos permite exponer el trabajo colectivo en el que VM había participado, correspondiente a su segunda y última elaboración en el taller. Sonríe entusiasmado cuando descubre su dibujo expuesto a la admiración de todos, y se opera un cambio insólito en él: comienza a hablar sobre la imagen mostrando una gran felicidad, que incluso le hace reír un poco. Las terapeutas me comentaron después que nunca lo habían visto tan contento, pues es especialmente reacio a decir lo que piensa o lo que siente.

Sesión 1 del Primer Ciclo. Jueves, 11 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

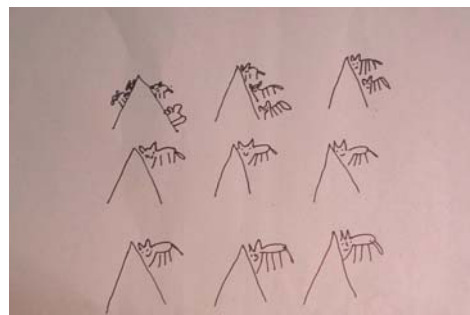
VM nos sigue calladamente hasta el taller. Se sienta y toma un papel. Pregunta *qué tiene que pintar*. Le digo que lo que quiera, lo primero que se le ocurra. Entonces toma un rotulador negro y comienza a dibujar. Por la parte superior izquierda del formato dibuja un ángulo agudo apuntado hacia arriba, en cuyos lados por la parte exterior traza unos pequeños signos. Busca mi mirada y me explica:

"Son ovejas y éste... un gorrino, en el monte".

Después repite el esquema hasta un total de nueve veces, en un recorrido por el

formato de izquierda a derecha y de arriba a abajo, durante el cual reduce el número de animales dejando uno solo en las últimas seis montañas.

Los primeros animales que dibuja sitúan sus patas tocando el lado de la montaña que les sirve de suelo, con el que hacen ángulo recto, siguiendo el principio de perpendicularidad tan frecuente en el dibujo infantil. De acuerdo con Marisa Rodulfo, (Rodulfo, 1998, 87) esta disposición tiene que ver con la sensación de cuerpo erecto, y por consiguiente, con la conciencia de estar sujeto al suelo por efecto de la gravedad. Pero muy pronto



prefiere situar los animales erguidos respecto al formato y a la mirada. Ahora no están sujetos al suelo, pero su presencia es más contundente. Han aumentado de tamaño y devuelven la mirada al espectador. Sin suelo que pisar, parece que flotan, aunque sus cabezas reposan dulcemente en el costado del monte, y acercan una de sus patas. Esto establece una relación íntima entre los dos elementos del esquema, aún mayor que cuando uno servía al otro sencillamente de soporte físico. Monte y animal parecen humanizarse, teniéndose el uno al otro. No hay límite en el rostro humanizado de la oveja; no necesita línea que la separe del lado del monte, sino que se acerca para compartir la de éste.

VM es un hombre muy joven, de raza gitana y aspecto frágil por su estatura y complexión. Se relaciona con muy pocas personas, prefiriendo la soledad aún cuando está más acompañado. Su dibujo es muy significativo, pues parece indicar el proceso por el cual se adquiere la soledad. El personaje que dibuja, que al comienzo se confunde en el grupo, se va quedando aparentemente cada vez más solitario, adquiriendo protagonismo. Depura la secuencia de movimientos que ha de seguir su trazo hasta que consigue elaborar una "danza", con la que dibuja una y otra vez el mismo signo. La imagen total que elabora es muy atractiva. Con una configuración muy ordenada, se organiza en nueve elementos colocados en trama de tres por tres, que guardan entre sí una relación constante de distancia y tamaño.

Ha vivido siempre en el campo, por lo que habrá visto innumerables veces rebaños de ovejas, o sea, que las ovejas difícilmente van solas. Sin embargo, éstas, a primera vista, parecen abandonadas cada una en un cerro. Pero, ¿pretende realmente dibujar ovejas? Por un lado, hemos de observar que pueden ser efectivamente animales, que con una intención meramente descriptiva, representa aislados en montículos. Pero, la configuración del esquema general, que tiende al orden y a la uniformidad, unido a la manera en que los elementos se interaccionan nos hace pensar en algo que trasciende la simple descripción.

Al respecto, no podemos olvidar las afirmaciones de Françoise Dolto acerca de la imagen del cuerpo:

"La imagen del cuerpo (...) puede proyectarse en toda representación, sea cual fuere, y no solamente en representaciones humanas. Es así como un dibujo o modelado de cosa, vegetal, animal o humano es a la par imagen de aquel que dibuja o modela e imagen de aquellos a los que dibuja o modela, tales como él los querría, conforme con los que él se permite esperar de ellos."

(Françoise Dolto, 1999, 27)

En esta ocasión, la primera que trataba a VM, sólo pude advertir el aspecto superficial de su imagen. Pasado el tiempo, he podido observar y conocer sus actitudes, sus costumbres y su modo de estar. Es efectivamente un ser solitario y callado, pero hay algo sobresaliente en él. Casi todas las veces que lo he visto fuera de las instalaciones del centro, es decir, cuando pasea por los jardines o se encamina hacia la cercana cafetería de la facultad de Bellas Artes, (lugar muy visitado por los/as pacientes) es empujando la silla de ruedas de otro paciente. Apenas si hay comunicación verbal, o al menos yo no he tenido ocasión de presenciarla, pero es evidente que existe una relación especial entre ellos. La imagen de los dos resulta entrañable, pues VM es físicamente mucho más pequeño que el otro, grande y grueso; con el añadido de la silla de ruedas que aporta aparatosidad al conjunto. A pesar de que uno se mueve por la acción del otro, con lo que se podría suponer la relación de dependencia, me inclino a pensar que el paciente que no puede andar es más independiente que VM. En efecto, éste último, aunque no verbaliza nada al respecto, parece necesitar cada día ese gesto de llevar a su compañero, como si esa tarea le otorgara una razón para su propia existencia.

Al cabo de unos meses de comenzar el taller, el paciente de la silla de ruedas estuvo ingresado en el hospital, precisamente porque tuvieron que amputarle un tramo de una de las piernas. En todo este tiempo, me comentaban las terapeutas que VM andaba muy inquieto, preguntando por él a cada momento. Decidieron que les acompañara en la visita al hospital, pero su actitud entonces cambió, mostrándose frío y despreocupado. Según ellas, VM procura ocultar siempre sus sentimientos, por lo que el interés que había estado demostrando les resultaba a sus facultativos grato y esperanzador. Algo efectivamente había cambiado, había un lugar para la emoción.

Es probable que VM esperara encontrar al compañero que acompaña cada día, de carácter triste y callado. Pero es una realidad, y esto es afirmado por las terapeutas, que después de una experiencia traumática, como una operación o un trance similar, los pacientes mentales parecen mejorar, mostrándose más lúcidos que nunca. Esto les procura cierto estado de euforia. La superación de ese enfrentamiento a la experiencia de muerte, del peligro de desintegración que le acompaña, les hace oscilar hacia el otro polo, donde celebran el deseo de vivir. (Es lo que nos presenta el psicoanálisis como *pulsión de autoconservación*). VM precisa de la necesidad del otro, para sentir que tiene un lugar, pero en ese momento su compañero no se mostraba tan limitado.

Curiosamente, el esquema representado, que se repite como se repiten los días, los meses y los años, nos muestra la unión feliz de un ser que se apoya en otro, que casi se funde en él. Un ser pequeño que se acerca, como empujando con delicadeza al que tiene a su lado, más grande e inmóvil. No puedo aislar esta imagen del cordero amorosamente unido a esa montaña que le da cobijo y compañía, con la de VM y su amigo que no puede caminar, enlazados precisamente por esa limitación, que les hace necesitarse el uno al otro.

Lo más probable es que no haya esta intencionalidad de autorretrato en su imagen; realmente esto es lo que menos importa, pues lo que sí resulta evidente es que no se ha podido despojar de sí mismo y de su realidad para realizarla. **El acto de elaborar la imagen, lejos de *entretener*, enfrenta a su autor con su propia existencia, con su historia. Consciente o inconscientemente, el acto creativo le hace partícipe de ella y no sólo contemplador pasivo, inopinante y receptor.**

Sesión 6 del Segundo Ciclo. Jueves, 7 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar a partir de la propia silueta en un formato colectivo.



Su imagen se identifica fácilmente con él. Como ya hemos comentado, es un hombre joven, de piel oscura, menudo y delgado. Surge desde la silueta que un compañero dibuja rodeando el contorno de sus brazos hombros y cabeza. Resulta ser una curva que queda abierta por la zona inferior, sin llegar al límite del papel. Todo ocurre hacia dentro de esa forma curva, no aventurándose VM más allá de situar las orejas y algunos pequeños trazos en la zona superior, que con la función de representar su cabello, lo coronan reforzando esa envoltura que lo protege, insistiendo en la superficie visible y cerrada del cuerpo. Se sitúan radialmente como las espinas de un cactus, como los rayos del sol, tímidos y escasos. Esta estructura radial es la que también encontramos en la representación del pecho, muy similar a la que realiza la compañera que trabaja a su lado. Es posible que esta proximidad haya causado la semejanza. Aunque en este caso, parece que no atiende al vello, como podríamos pensar por el parecido con la superficie capilar de la cabeza. Son trazos más largos que parecen representar el volumen del abdomen y esas posibles aberturas al exterior clausuradas por la propia naturaleza; tienen el aspecto de un hueco zurcido, o abotonado, para impedir la entrada o salida, para no ser invadido, para no tener pérdidas. VM expresa este temor a ser abierto, radiografiando su cuerpo, en el que unos pequeños órganos, corazón y estómago, son *“la expresión simbólica de un sentimiento subjetivo, según el*

cual el cuerpo no tiene más que un débil valor protector y puede ser penetrado fácilmente”,

(Didier Anzieu, 1998,43).

VM se sutura al exterior, con su emoción taponada, pues la sonrisa y la expresión de los sentimientos son puertas abiertas que invitan a entrar, que dejan una vía donde es posible el tránsito, también de la angustia, de la frustración. Sin embargo, nos muestra la existencia del hueco. Una oquedad orgánica, de paredes blandas, que parecen adaptarse a su vacío, del que casi adivinamos la humedad y el calor, en lo encarnado de su color, similar a la piel interna de los órganos, de las mucosas, de los lugares más recónditos, ignotos de nosotros mismos, que aún así nos pertenecen. Los pequeños órganos, reconocidos por su autor como el estómago y el corazón, apenas se acercan a este abismo del hueco, que evidencia la presencia de la ausencia. En especial, el estómago, al borde de la caída, mantiene la tensión del vacío que no se colma. El tubo, extrañamente inconcluso, se diluye hacia la zona inferior, dejándonos en la inquietud de desconocer sus límites.



Invierte especial esmero al cubrirse de su piel oscura, que pacientemente reparte hasta el último centímetro de papel. El trazo cobijador va adaptando su direccionalidad a este cuerpo que se apresura a clausurar por la zona inferior, que se adhiere a uno de sus brazos, creando una coraza aún más hermética.

Pero pone atención en no carecer de extremidades que le permitan el movimiento y cierto contacto con el exterior. Sus manos en los extremos de unos brazos que caen pasivos a lo largo del cuerpo abren sus dedos, sensibles, en espera. Unos pequeños pies, que dotan al gran volumen del abdomen de alguna ligereza, pero que nos hablan más de sostén, precario y en delicado equilibrio, que de movilidad y capacidad para cambiar de lugar.

VM elabora un autorretrato, en el que sintetiza su anatomía externa en ese envoltorio de piel, que se fragmenta interrumpiendo su continuidad en la definición de tres objetos parciales con los que sujeta su imagen del cuerpo: el rostro, el pecho y los genitales. Objetos que, más allá de su carácter descriptivo, entran en la dimensión simbólica. El pene sustenta la diferenciación sexual de su esquema corporal, pero la atención puesta en el pecho parece retomar aquel objeto perdido del destete. VM nos proporciona una vía de comunicación a través de la imagen con la que se identifica, que sostiene su narcisismo, exhibiendo la posesión de los *objetos ideales*, como los define

Hanna Segal ³³. Estos objetos satisfacen el impulso del yo a conservar la vida, contrarrestando el temor a la desintegración.

Esta será la segunda y última imagen que haga en nuestro taller, aunque siempre se mostrará amable cuando coincidimos fuera de él. No hace mucho tiempo, nos encontramos en la cercana cafetería de la Facultad de Bellas Artes. Han transcurrido cuatro años desde esta intervención, sin embargo, VM me reconoció de inmediato y recordó alegremente sus imágenes, por propia iniciativa, así como me preguntó si iba a volver alguna vez. Esto parece constatar que su experiencia, aunque corta, al menos le resultó grata.

³³ *“Objeto ideal (pecho o pene): es experimentado por el bebé durante la posición esquizo-paranoide cómo resultado de la escisión y de la negación de la persecución. El bebé atribuye todas sus experiencias buenas, reales o fantaseadas, a este objeto ideal al que anhela poseer y con el que ansía identificarse”.* (Hanna Segal, 1993, 123)

8.2.4 CL

Es una mujer muy joven. Pero su aspecto es de serlo aún más. Al parecer, según dicen las terapeutas, pretende representar a una chica de catorce o quince años. No ha venido al taller, excepto las dos veces que ha participado. Ni siquiera a saludar, como hacen otros/as.

No sé nada acerca de su diagnóstico, pero su actitud me hace observar que tiene fases maníacas y depresivas muy evidentes. Esta paciente me ha llamado especialmente la atención, porque su actitud pasa de un lado a otro de forma muy extrema. Pero en CL, la fase maníaca es más acentuada que en la mayor parte de los casos que puedo observar, siendo su fase depresiva, en cambio, algo más moderada. Reconozco ya a primera vista cuando está en una u otra fase. Si al llegar la veo sentada en uno de los sillones de la entrada, empiezo a pensar que ha entrado en fase depresiva. Esto termina de confirmarse cuando la saludo. Entonces me mira, medio escondida entre su cabello, que es muy largo, y habla murmurando y dirigiéndome una mirada intensa, con los ojos encogidos y el ceño fruncido. Otras veces vuelve el rostro hacia otro lado, también murmurando. Su inquietud e irritabilidad es manifiesta.

En cambio, otros días viene a saludarme riéndose y dando pequeños saltos, como una niña. Su risa, sin razón aparente, sobresale del murmullo uniforme de los pasillos, por encima del sonido de la televisión, permanentemente puesta. La afectividad inadecuada es una de las características de la fase maníaca, así como la desinhibición en la expresión de los deseos. Así, en estos días, las terapeutas la vigilan de manera especial, pues se vuelve especialmente receptiva, aceptando gustosa las iniciativas sexuales de los/as pacientes. He presenciado uno de estos encuentros frustrados con un paciente varón, pero no hay que descartar que se produzca también con otras mujeres.

Su compañera de habitación me cuenta alguna vez que a CL *"le dan ataques porque está loca"*. Manifiesta que, mientras no le den estos ataques, a veces a medianoche, es una buena compañera. Pero que cuando le dan se asusta mucho, pero manifiesta: *"No es porque me dé miedo, ella no me da miedo, es que me despiertan sus gritos, y el corazón me empieza a latir con fuerza del susto."*

Propuesta: No directiva.

Su imagen comienza por una figura central, que ella identifica con el personaje *Heidi*. Parece que pretende hacer una imagen estereotipada. Sus movimientos, ordenando la secuencia de trazos, una y otra vez, me recuerda a esos dibujos que generan un personaje simpático, sin demasiado esfuerzo. Así logra hacer su primera figura a partir de ese orden de movimientos, que empieza en el rostro, el volumen del pelo, el cuello, el escote, etc.



Verbaliza:

"¿Cómo era esto? ...No me acuerdo bien... ¿Cómo se hacía una Heidi?... No me acuerdo..."

Hace hasta tres intentos, comenzando por la imagen central. En ella, como en las otras dos, comienza por el rostro, que elabora de manera muy rápida, pero algo confusa, pues parece que busca una forma que sabía dibujar de manera mecánica y que ha olvidado. Por eso repite algunas líneas, mientras se pregunta el modo en que "se hacía una Heidi". Se ríe a menudo, y agradece los elogios que le hacen los otros pacientes. Se marcha muy contenta del resultado.

Apunto, pues no me pasa desapercibido por sus verbalizaciones, que aunque vemos aparecer tres personajes, se trata del mismo que es dibujado tres veces, con lo cual asistimos a su multiplicación, como si el personaje inicial se mirara a sendos espejos, buscando una imagen mejor de sí mismo. O, yendo más allá, como si la propia CL se mirara por tres veces al espejo del formato, para hallar su propia imagen, de cuyo control no está del todo segura, a pesar del beneplácito de los otros. Busca la representación de un ideal, que parece querer encontrar también en su propio cuerpo, como soporte de su deseo. Según lo que podemos observar, además de lo poco que he oído acerca de ella por las terapeutas, su cuerpo real, marcado por un tiempo que supera ya la treintena, es un cuerpo ajeno.

El personaje que nos muestra fue, durante finales de los setenta aproximadamente, un auténtico fenómeno televisivo en España. La serie de dibujos animados, basada en la obra de Juana Spyri presentaba la historia de una niña sobresaliente por su humanidad y

espíritu solidario, que antepone a sus propios intereses, privilegiando los valores de la amistad, el cuidado y la familia. La autora establece además una relación importante del personaje con la naturaleza, que junto a sus otras cualidades, la configuran como modelo infantil de feminidad aceptado y apreciado tradicionalmente ³⁴. Por otro lado, la ingenuidad, unida a cierto talante aventurero y travieso, la convierten en espejo donde se identificaban muchos niños y niñas de la época. CL tendría aproximadamente nueve o diez años cuando se emitía esta serie, por lo que es fácil pensar que fuera espectadora de sus capítulos, como la mayoría de los niños y niñas de entonces.

Pero *“la Heidi”* que nos descubre no es la que conocíamos. A pesar de la identificación que verbaliza, CL ha hecho una elaboración a partir del personaje, a la que aporta caracteres de un ser que está dejando de ser niña. La imagen narcisista infantil empieza a quedar relegada en la configuración de una serie de cambios que remodelan la imagen del cuerpo. Nuestro personaje aparece con los signos de un cuerpo erógeno, donde los pechos comienzan a redondearse, y acuden las flores a adornar la ropa y el cabello.

Advierto una cuestión interesante: en las tres imágenes aparece un animal que el personaje parece sujetar. El personaje que ella identifica, *Heidi*, aparece en numerosas representaciones acompañada de una cabritilla que sujeta amorosamente entre sus brazos. Así, en la primera imagen que realiza, el animal se superpone al torso del personaje, siendo sostenido por uno de sus brazos; en las otras dos, personaje humano y animal están fundidos, distinguiéndose de éste último sólo la cabeza que se despega hacia la derecha. Como si formaran parte del mismo organismo, la adolescente se fusiona con el animal. O, dicho de otro modo, la parte animal de la adolescente es representada expresamente, como si se delegara en ese esbozo el resto animal de la represión primordial, ese algo constitutivo del inconsciente que persiste en la oscuridad desde el principio, sin acceso a la conciencia, y que permanecerá como polo de atracción de lo que se reprimirá postteriormente.

No digo que CL haya querido representar esa parte de sí misma que inhibe o no, que deja florecer o no. Pero, me pregunto si esa fascinación que sentimos hacia los animales, aparte de la pulsión de apego que se satisface en el tacto cálido de su piel, no tendrá su raíz en el reflejo que nos proporcionan de una parte de cada uno/a de nosotros/as de la que no recibimos más que una levísima señal, y que nos hace reconocernos en ellos, a veces, extrañamente, como el atisbo inquietante de un sueño olvidado.

³⁴ La identificación entre mujer y naturaleza es propia del discurso tradicional. En esta identificación se desliza la oposición cuerpo-mente. Este es uno de los temas que el feminismo de la diferencia expone, y por el cual ha sido objeto de críticas. Pero, *“el cuerpo femenino del que parte es lenguaje, símbolo, no es simplemente una cosa o una parte de la naturaleza, es un cuerpo que escribe, piensa, y no sólo realiza funciones biológicas, se reproduce o siente”*. (M. Azpeitia, M. J. Barral, L. E. Díaz, T. González Cortés, E. Moreno, T. Yago, 2001, 11)

Propuesta: No directiva

CL viene por segunda y última vez. Está, como estos últimos días, muy sonriente. Manifiesta su deseo de volver a dibujar a *Heidi*. Así lo hace, pero su imagen de hoy es mucho más esquemática, aunque guarda características comunes con las que hiciera en la sesión anterior. Entre éstas, es destacable que mantiene la flor que adorna el cabello de la figura al mismo lado. El rostro viene configurado, como en las otras, por la presencia única de los ojos y la boca. No hay ningún interés en dotar de color su imagen, y en este caso, su economía es aún más exhaustiva. En la sesión anterior, la figura triplicada en versiones diferentes, tenían el denominador común del adorno. Las imágenes lucían un atuendo que mostraba el interés de su autora porque su personaje estuviera bien ataviado. En la imagen de hoy, el personaje está mucho más sencillamente vestido. Parece que se cubre con una camisa que no deja ver más allá de su cuello. Viste además con una falda sin adornos. Y la atención que CL prestó el pasado día a los pies, sobre todo de una de sus figuras que lucía sandalias, hoy se convierte en un garabato que insinúa las extremidades inferiores del personaje.



Asimismo, el pequeño animal que sujeta, hoy apenas reconocible, sigue estando a la derecha de la imagen, igualmente confuso entre las líneas que conforman la anatomía propia y la del personaje que lo tiene en brazos. Desprovisto del perfil que lucía en el trabajo anterior, con ojo, oreja, y hocico, la cabeza del animal se distingue con dificultad, pues parece que surgiera de la multiplicación del brazo del personaje humano, de manera que sólo por la relación que se establece con los dibujos anteriores llegamos comprender que se trata de un animal. *Heidi* ha perdido sus adornos, casi ha perdido sus piernas, y al animal que sostenía, aunque su cabeza se ha hecho más presente, más rotunda. El día anterior, era una mujer que mostraba sus atributos, que se vestía para la ocasión; ahora *Heidi* recuerda más a una niña, pero su soledad e inmovilidad ha crecido. La mujer se adornaba, receptiva como una flor que exhibe sus pétalos. La niña, aún conserva la flor en su pelo, y una tímida sonrisa, pero hay un evidente cansancio en el cuerpo, que comienza a diluirse en sus extremos que ya no la sostienen, que titubea al tomar al animal compañero. El péndulo parece volverse otra vez hacia la pulsión de muerte, hacia el estado inorgánico, hacia el invierno de su pensamiento y su emoción. Y CL comienza a desvanecerse por los pies de su imagen, la línea se desprende de la representación para volver a ser trazo libre, azaroso. Asimismo, se desvanece su risa y su canturreo feliz de estos días pasados, para hibernar detrás de su cabello, por el que apenas vuelve a mirarme.

Al cabo de un rato de haberse marchado, se asoma y mira hacia el lugar donde había estado trabajando. Su dibujo ya había sido retirado, para dejar el sitio libre a otra persona, y que no sufriera ninguna intervención por parte de nadie. Creo que no le gusta ver que ya no está. El lugar estaba definido por él, le pertenecía en cierto modo porque había dejado su huella . Su mirada cambia del anhelo al desconcierto. Entonces, sin decir nada ni mirarme, da media vuelta y se marcha.

Por si volviera, he sacado su dibujo de la carpeta y lo he vuelto a colocar en su sitio. Pero no vuelve más. Siento haber priorizado la conservación del dibujo a esta cuestión, que no se me había ocurrido hasta que no he visto su reacción. **Es una muestra más de que la dinámica del taller no se puede guiar por unas pautas normalizantes: cada uno y cada una de los/las pacientes-clientes establecen unas reglas del juego propias.** El problema es que no puedo adivinarlas hasta que no se ponen en acto, ocasionando, como hoy, cierta sensación de frustración, que dificulta el establecimiento de vínculos transferenciales. CL no volverá. Ciertamente, sería exagerado afirmar que fuera por esto, pero estoy segura de que esa pequeña decepción, (creo que puedo llamarla “pequeña”, según lo que he percibido en ella), puede haber favorecido que no se encontrara suficientemente acogida.

8.2.5 MUP

MUP es un hombre mediatibundo y callado. Le falta una parte de una pierna, por lo que va en silla de ruedas, con la extremidad mutilada en alto. Es el compañero de paseo de VM, que comentábamos al respecto de la primera intervención de éste en el taller.

Ha venido un total de tres veces, pero su asistencia, en el juego de ausencia y presencia, ha sido crucial en la dinámica de las sesiones. Es en la observación de este caso cuando advierto que la presencia inicial de una tercera persona, perteneciente al personal sanitario, como era en un buen número de las primeras sesiones la terapeuta 1, o incluso la de terapeutas en prácticas, constituye un verdadero obstáculo para la participación de algunos/as pacientes-clientes. Si bien, esto ha podido ocurrir no sólo con él, ha sido la muestra fehaciente de las interferencias que venía sufriendo la relación transferencial. Aunque yo ya sabía de la necesaria intimidad que requieren los procesos en arteterapia, él ha ofrecido una constatación real e indiscutible.

Sesión 2 del Primer Ciclo. Martes, 16 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Realiza una imagen muy atractiva. Son tres elementos dibujados con rotulador rojo y coloreados con tizas. Esta imagen, equilibrada por sus tres elementos de dimensiones similares que ocupan casi todo el formato, es realizada de manera muy rápida.

Su imagen es tan silenciosa como él mismo. En efecto, a pesar de los colores, que parecen animar los signos hay mucho en ellos de espacio cerrado, de contención, de introspección. Un sol encerrado y convertido en flor, que casi se oculta bajo la pulsión de un color rojo que rebasa los bordes y la diluye. El elemento central, como constelación cerrada, pero invadida por un tallo que la penetra, estorbando su quietud. El elemento de la derecha, el último en ser elaborado, es muy enigmático. Surge de una sola línea que primero baja ondulada, vuelve a subir y se envuelve a sí misma como en espiral, pero siguiendo una forma de oreja o riñón, muy orgánica. Es como un embrión que parece flotar levemente, contenido y continente, como los espacios de inclusiones recíprocas que Sami-Ali (Sami-Ali, 1996, 78) nos presenta: un cuerpo que surge contenido en el espacio, ocupando progresivamente un lugar en él, que delimita y



contiene a su vez ese espacio en su interior. Del caos de la línea que en principio sólo oscila surge algo como un cuerpo en potencia, el cuerpo que contiene todas sus partes, promesa de expansión en el espacio. El embrión que se estructura por capas que se contienen las unas en las otras, abarca todos los movimientos posibles, todos los gestos, todas las formas.

Esa forma embrionaria guarda cierto parecido con su propio perfil, medio recostado en la silla de ruedas. Es la única que no tiene pie para sujetarse al suelo, como él mismo *flota* en su silla de ruedas.

No ha dicho nada, pero su expresión es concentrada y tranquila. Parece orgulloso cuando me enseña su dibujo y le digo que me gusta mucho cómo ha utilizado los colores, a lo que responde con una sonrisa leve.

Sesión 8 del Primer Ciclo. Martes, 7 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Este día ocurre algo fuera de lo común. Entre las personas que asisten vuelve MUP, que modifica de pronto su talante callado y huidizo. Su producción de hoy posibilita un cambio importante: comienza a hablar de su pasado con mucho interés.

Hace dos dibujos. El primero de ellos guarda cierto parecido con el que hizo en la otra ocasión. Se trata de tres flores que dibuja con rotulador rojo. En este caso, hay una central que parece llevarse el protagonismo, por su tamaño y los pétalos, que se ausentan en las otras dos. Es una imagen más dinámica que la que hiciera en la otra ocasión, pues



sus centros parecen remolinos de viento que giraran, irradiando el color amarillo que aparenta querer escapar de ellos. Observo la similitud entre estos centros y las ruedas de su silla. Las flores-remolino giran con la fuerza del viento, pero siguen sujetas al suelo por su tallo. Él consigue también cierta movilidad gracias a su silla, pero ésta, a pesar de ser el instrumento que le proporciona autonomía, es la metonimia de su incapacidad.

Le parece interesante probar con otro material, pues verbaliza que las flores tienen un color muy desvaído, por lo que le aconsejo pintar con pintura de dedos.

Toma un pincel e intenta volver a sus flores, con pintura roja primero, y luego con

amarillo. Pero le resulta demasiado difícil de aplicar, por lo que abandona su empresa a medias. Es interesante, pues no dibuja de antemano con el rotulador, como ha hecho en las otras ocasiones, sino que directamente ha usado la gruesa huella del pincel como línea constructiva. Pero el resultado no le parece demasiado bueno como para seguir. Sus dibujos de flores le dan pie a hablar de sí mismo.



La imagen es vibrante, dinámica, y nos proporciona congelar, en cierto modo, la manera de concebir sus composiciones, que nacen a partir de estos círculos, que, en un segundo momento, son sujetos por líneas que los atan al suelo, como si fueran globos de gas que no dejara volar.

He de decir que, desde que vino la otra vez, le he estado observando. Pasa habitualmente, con su silla de ruedas por delante de la puerta del taller. En alguna ocasión, ha hecho intento de entrar, pero al aparecer la terapeuta 1, o advertir que estaba por allí, se ha ido otra vez. Es probable que busque un ambiente diferente al que vive a diario. Al no tener independencia de movimiento, MUP necesita que lo atiendan, pero esto le deja poco espacio para sentirse sujeto. Si ya los/as pacientes están más o menos supeditados a la norma que organiza el centro, cuánto más lo está él, que no puede moverse por sí mismo. Si logra hallar algo distinto dentro del propio centro, es como si saliera de aquí sin hacerlo físicamente.

Hoy no está la terapeuta 1. Cuando pasa por delante de la puerta, como siempre, nos saludamos y observo cómo echa un vistazo por toda la sala. Es sólo una sospecha, pero es curiosamente la segunda vez que ella no me acompaña cuando él vuelve al taller. También puede ser casualidad. Pero es conveniente hacer estas observaciones.

Lo que no parece importarle es la presencia de otros pacientes. Hoy comienza a hablar como nunca podía haber imaginado que lo hiciera. Es corriente verlo moverse con su silla por los pasillos, pero no cruza palabra con nadie. Sin embargo, sólo ha bastado que, comentando lo bonitas que me parecen sus flores, le preguntara si es que las había cultivado alguna vez, y por eso las conocía tan bien. Ha comenzado a hablar de cuando era más joven, que trabajó en varios invernaderos. Dormía en una caseta, propiedad del dueño, donde no tenía más que un colchón viejo. No había agua ni nada más, y cobraba muy poco. Esta situación duró hasta que se dio cuenta que se estaban aprovechando de él.

Después me cuenta que tuvo una moto, que se compró cuando consiguió algún dinero. Un día, estuvo a punto de ser atropellado por un coche, a cuyo dueño cogió por el cuello; aunque, como dice, *“no pensaba matarlo”* este hombre se asustó mucho y huyó de él.

La mayor parte del tiempo lo dedica a contar una parte de su vida que ocurrió cuando entró a trabajar en un horno de pan. Tiene muchos recuerdos muy hermosos en torno a esto, pues la hija de los dueños del horno se enamoró de él. Pasaban muchas noches juntos vigilando el horno, para que no le faltara la leña. Esto proporcionaba mucho



tiempo para estar solos. Según dice, sólo tenían catorce y quince años. Ella quiso en más de una ocasión tener relaciones sexuales con él, pero él no quiso, porque dice que hubiera sido como tenerlas con su hermana, pues estaba integrado en la familia como uno más. Esta chica, llamada Mari, fue su primer amor. Dice que podría estar casado con ella, pero no fue así porque él no quiso. Sabe que vive en Málaga, que está casada y que tiene dos hijos.

Explica que, una noche estalló el horno, abriéndose la puerta de tal manera que salieron los dos despedidos varios metros. Podían haber muerto, pero no les pasó nada. Para contarme como sucedió esto hace un tercer dibujo que viene a ser como un esquema del funcionamiento del horno, con las diferentes puertas y sistemas de apertura. Cuando comienza su dibujo, recuerdo el primero de los que hizo, en el que había un elemento central similar a lo que ahora elaboraba: Una forma cerrada donde comienza a colocar elementos pequeños, también curvos y cerrados, y una línea que entra en este círculo a través de una abertura en forma de arco. Él me explica que es el pan dentro del horno y la pala que usaba *“para meterlo y sacarlo”*. Después de esto, sin que haya por medio ningún otro comentario, comienza a hablarme de que la chica estaba enamorada de él y que pretendía tener relaciones íntimas, pero que él se negó a esto. En el transcurso de la conversación, creo observar que me cuenta efectivamente sus relaciones con ella, usando el horno y el pan como una metáfora, pues lo que concierne al acto de cocer el pan es relatado con una intensidad especial. Sobre todo, es especialmente llamativo que rodea su narración de una afectividad inusitada, y cierto grado de melancolía. Escucho y dialogo con él en torno al tema, interesándome por el funcionamiento del horno, que me explica con detalle, añadiendo a su dibujo inicial algunos signos que se superponen, para indicar la puerta por donde entraba la leña y otros elementos.

Esta sesión fue muy satisfactoria. Después del primer contacto de la sesión 2, MUP había dedicado mucho tiempo a observar el taller. Siempre que pasaba por allí, respondía a su mirada con una sonrisa y un saludo. Él nunca sonreía, pero sí contestaba cortésmente. Creo que se ha tomado todo ese tiempo para considerarme de su confianza, y hablarme como nunca he visto que lo hiciera con nadie, (aunque esto no quiere decir que no lo haga). Lo interesante es que, al hacerme estas confidencias, MUP está recuperando parte de un pasado feliz, en la ilusión además de estar salvaguardando su intimidad hasta donde quiere. En efecto, no es objeto de ningún interrogatorio por mi parte, pregunto por lo que rodea al tema, si es que veo que la conversación decae y es necesario animarla. De esa

manera, su propio interés de revivir determinados episodios de su historia, le hace volver al lugar fundamental de la narración.

Sirvo entonces de vehículo de su deseo, como si pudiera contemplarse en un espejo. Recupera los elementos que construían su narcisismo. Los parámetros según los cuáles se afianzaba en la identidad masculina, como la agresividad o la heterosexualidad ³⁵, son puestos en acto. No sólo recordados, sino revividos, reexperimentados. **En mi escucha puede restablecer esa ilusión de omnipotencia, pues su decir no es en soledad sino que va dirigida a otro, que soy yo, que sostengo su discurso, el dibujo de su perfil, reforzando la nitidez de las líneas que lo configuran.** En este decir en acto, MUP no habla de lo que fue, sino de lo que está siendo.

“Entonces, cuando nos dirigimos a otro, nosotros no solamente captamos una imagen nuestra, sino que captamos en el otro ese excedente que su mirada aporta con respecto a lo que somos. Es la primera flagrante demostración de la no coincidencia de uno consigo mismo. El excedente de la visión del otro sobre uno, sobre mí, me hace inconcluso y uno podría jugar a la diferencia entre lo que es la mirada del otro, lo de excedente que porta la mirada del otro, con la imagen reflejada en el espejo. Habría una diferencia entre la imagen reflejada en el espejo y la mirada del otro, no es lo mismo. Habría una conclusión, una clausura en el espejo que no tiene la mirada del otro, el excedente de la mirada aparece escondido en el espejo.”

(Luis Vicente Miguelez, 2003, 2)

Por ello, le ofrezco ese reflejo confortable, un reflejo amoroso, que confirma aquello que quiere ver en sí mismo. Mi escucha y mi interlocución no acude a los datos, sino que acoge su discurso.

Se muestra muy feliz, dicharachero. Lo que más me sorprende es el cambio de actitud. Por esta razón, le digo a la terapeuta 1 que, es probable que si ella no está durante las sesiones, las cosas empiecen a funcionar de otro modo. Ella admite perfectamente el cambio, pues está de acuerdo conmigo en que es posible que su presencia haga que los/as pacientes se comporten de la manera que acostumbran en los diferentes talleres, en los que

³⁵ “El género, en tanto construcción socio histórica y por lo tanto perteneciente a una dimensión simbólica, estructura en forma diferente los sistemas narcisistas Yo-ideal, Ideal del yo y al Superyo que legitimará, o no, la puesta en acto de las pulsiones tanto agresivas como sexuales en cada sexo. En nuestra cultura, y en la mayoría de las culturas estudiadas por la antropología, la agresividad está indicada para la masculinidad y contraindicada para la feminidad. (...) En el hombre, la agresividad, en tanto integra el narcisismo de género es ego sintónica y considerada un atributo “natural” de la masculinidad”(Teresa Quirici, 2002, 2) No hay que olvidar que hablamos del narcisismo de género construido en Occidente, proveniente de la Razón Occidental que normaliza, intolerando la diferencia. “El modelo de poder se encarna en sujetos cuya representación se acota a estas significaciones: hombre, blanco, occidental, masculino, adulto, razonable, heterosexual, que vive en ciudades y habla una lengua estándar.” (Horacio Belgich, 2002, 4) Todo aquel o aquella que no pertenezca a este grupo es considerado el otro.

esperan ser objeto de terapia. Todo lo que recibe este nombre les suena a rutina. Por eso, no lo nombramos en este taller.

Sesión 12 del Primer Ciclo. Martes, 21 de Mayo de 2002

Propuesta: No directiva.

Pasa, como de costumbre, por delante de la sala. Le saludo afectuosamente y le invito a entrar. Su mirada recorre a los asistentes del taller. Hace una maniobra con su silla de ruedas y viene hacia la mesa. Le hago sitio rápidamente en el extremo más cercano. Todo lo que necesita está a su alcance. Me sonrío y comienza a dibujar.

No es la primera vez que lo hago hoy. He observado que, cuando hace un rato, le ofrecí un lugar para participar, también examinó con la mirada las personas que estaban entonces sentadas a la mesa. La única diferencia que hay ahora es la ausencia de la terapeuta. Vuelvo a constatar que se encuentra más cómodo si ella no está. Hasta ahora, la terapeuta 1, o en su defecto, algún estudiante de prácticas, nos solía acompañar en las sesiones. Pero, a veces, no ha podido asistir, o como hoy, se marcha antes. Sobre todo, a partir de nuestra conversación, la terapeuta 1 procura estar en el taller un tiempo cada vez menor. Es frecuente, que algunos/as pacientes elijan el momento en que se va para entrar en el taller. Esto me confirma que se sienten mucho más libres si no hay ningún vínculo con el resto de actividades; algunos de los que son frecuentes en el nuestro, no consienten hacer nada en el taller de terapia ocupacional, como por ejemplo, CJ o MUP. Hace unos momentos, la propia terapeuta 1 también le invitaba, pero entonces no quiso. Cuando ya no está, sí consiente en entrar.

Su imagen de hoy, es similar a las que suele hacer.

Hoy dice, sin que le pregunte nada:

“Son girasoles.”

Observo que la zona central de ambas parecen contener el sol, es decir, la estructura que se sitúa en el centro de las flores, donde habrían de estar las semillas, se configura como un sol, con un centro rodeado de radios. Además, no dejo de ver las ruedas de su silla. Me parece una imagen muy poética. Sus dibujos suelen ser luminosos, como si quisieran atrapar esa energía radiante. Pero no



presta atención al fondo del formato, que permanece en el color del papel. La luz está concentrada dentro de las flores.

Mi forma de trabajar con la mayor parte de estos pacientes-clientes, que han verbalizado alguna vez algo acerca de su vida, es enganchar con algún detalle de su relato, para facilitarles que sigan haciéndolo. Suele ser un resorte útil; lo que cuentan tiene una gran importancia para ellos, por lo que no muestran mucha resistencia a seguir hablando. Para ello, anoto cuidadosamente todos estos datos, y los tengo muy presentes en cuanto el/la paciente entra en la sala. Pero mi abordaje del tema nunca es opinando, sino planteando como pregunta algo que me han aseverado ya. De antemano sé lo que me van a contestar, puesto que para ellos este dato forma parte de su vida.

Un ejemplo de esto es el diálogo que establezco con MUP.

-Me estoy acordando de lo que me contaste. Cuando trabajabas en el horno. Me imagino que haría mucho calor, sobre todo en verano.

-Sí, hacía mucho calor. Pero, en invierno, se estaba muy a gusto. ¡La de noches que mi Mari y yo hemos pasado hablando, sentados en la cama que había cerca!

A partir de comenzar a hablar sobre esa época de su vida, su actitud cambia por completo. Su mirada se dirige hacia mis ojos, cuando antes huía. Ya no necesito preguntar nada, pues es tan interesante el tema para él, que no cesa de hablar. Realmente, lo que cuenta es muy parecido a lo que ya sé. Lo de menos, es que yo obtenga un dato nuevo sobre su vida. O que constate lo que hay en ellos de hechos reales o de fantasía. **Lo que me parece especialmente hermoso e importante es que use el taller, sea generando imágenes plásticas o verbales, que lo conecten con su deseo, con su ser de sujeto, con sus recuerdos, con su realidad interior, que es la que habita, y por tanto, la que nos importa a ambos.**

8.2.6 TPJ

Este paciente-cliente ha tenido poca incidencia en el taller. Aunque sus visitas han sido más o menos frecuentes durante el segundo ciclo, no ha habido una relación transferencial rica.

TPJ es un hombre de mediana edad que gusta de exhibir lo que considera sus galas militares. Viste un atuendo que mezcla ropa corriente con algunos complementos pertenecientes a uniformes del ejército español. Desde la dinámica del centro se intenta modificar su conducta en este sentido, sobre todo cuando tiene que hacer una salida de grupo, pues aquello de lo que se siente tan orgulloso resulta demasiado llamativo. Además, sus gestos están llenos de saludos y otras actitudes militares que se relacionan rápidamente con este colectivo.

Desde el primer momento advertí la satisfacción con que lucía las distintas prendas. Por ello, entablamos rápidamente conversación en torno a sus intereses, colocándome como siempre en el lugar del desconocimiento, para que él ocupara felizmente el del protagonismo, explicándome cuanto se le ocurría acerca de sus ropas y de la jerga militar. Esto ha dado lugar a una buena transferencia inicial, pero no ha pasado de ahí.

Sesión 5 del Segundo Ciclo. Martes, 5 de Noviembre de 2002

Propuesta: No directiva en cuanto al tema y materiales, aunque se dispone un único gran formato para todos/as los/as participantes.



Entre los asistentes a la sesión de hoy, acude TPJ. Últimamente, suele venir, aunque sea sólo a saludar. Se sienta y pregunta si puede participar. Comienza a escribir sus datos personales, de los que parece sentirse muy orgulloso, a juzgar por el tamaño de su escritura y la actitud que acompaña a su actividad. Todo lo que escribe es proclamado en voz muy alta. Sus datos son ya bien conocidos por todos, así como las voces militares que adiciona a cualquier intervención, mezcladas con otras de índole religioso. Es la primera vez que interviene en una sesión, por lo que con estas palabras se está presentando. Como peculiaridad, en su participación añade algo nuevo: su horóscopo, en el que distingue características diferentes según sea dirigido a un hombre o una mujer. Para los varones, según TPJ, el signo del zodiaco Tauro asegura una cualidad: la honradez. Con ello se autocalifica como "*honrado*". Usa diversos colores, recuadros, llaves

y círculos para enmarcar y resaltar lo que escribe, como si necesitara dejar bien claro el lugar que ocupa cada una de sus palabras, dentro del orden que él mismo dispone. Respecto al tamaño total ocupa un espacio considerable, paralelamente al espacio auditivo que ocupa su voz, o el visual que acapara su presencia.

Su aportación tiene mucho que ver con lo que ya había observado en él. Su cuerpo queda resaltado y enmarcado por las formas rígidas del atuendo militar, así como su cabeza, subrayada por la gorra, o sus piernas por las gruesas botas. La manera de comportarse parece también perseguir un orden. Tanto en sus escritos como en la manera de dirigirse a mí, quiere mostrarse educado y correcto, hasta el extremo de repetir insaciablemente:

"Para servirle a usted, lo que usted quiera. Tiene aquí a su seguro servidor. Desde ahora tiene un guardaespaldas a su servicio".

Cada vez que dice esto, hace el gesto militar de "cuadrarse", subrayando así lo dicho. A menudo, aunque no participe, viene, como dice, "exclusivamente a saludarme".

Sesión 6 del Segundo Ciclo. Jueves, 7 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar a partir de la propia silueta en un formato colectivo.

TPJ llega casi al final. Le propongo colocar otro trozo de papel para que pueda acogerse a la propuesta, si lo desea. Pero rechaza mi ofrecimiento, diciendo que prefiere pintar en los huecos que quedan. Sin embargo, toma una brocha, y con pintura negra cubre el cabello y la cara del personaje pintado por PUC. Me resulta curioso, en principio, que mostrándose siempre tan cumplidor de la norma, que le hace pedir permiso para todo, en esta ocasión interfiera directamente sobre un dibujo ya elaborado por otra compañera. No obstante, dejo que ocurra, pues una de las cuestiones más valiosas de las propuestas de tipo colectivo, es posibilitar estos movimientos de invasión del espacio. Ciertamente, sus continuos ofrecimientos como *guardaespaldas* o *servidor*, por usar sus propias palabras, son más una exigencia que una propuesta. De la misma manera que hace sobresalir su presencia, imponiéndola sobre la de los/as demás asistentes.



Observo, por otro lado, que la autora asiste a la transformación de su dibujo felizmente, a pesar de que la ocupación ha sido muy agresiva. No obstante, le pregunto a PUC si está de acuerdo con que él siga, pues preveo que no va a parar ahí. Pero ella está cada vez más divertida. De pronto, el rostro femenino que había dibujado con considerable



esfuerzo y dedicación, se convierte en la cara de un hombre de cabello largo y barba, al que también cubre de negro la frente y la nariz. TPJ toma ahora pintura roja para construir sobre la cabeza del nuevo personaje un signo parecido a una corona, de donde salen doce líneas verticales hacia arriba, terminadas en un pequeño círculo. Esta imagen recuerda a las representaciones de Jesucristo. La flor de la mano adquiere el valor simbólico de la llaga de la crucifixión. Alrededor del personaje aparecen otros símbolos. Estos signos son dibujados por PUC, y pintados por TPJ. Él califica su propia actuación con *“un diez y matrícula de honor”*,

verbalmente y por escrito, como podemos ver.

TPJ sigue dibujando a lo largo de todo el formato otros elementos que caracterizan sus intervenciones. Lo hace en los huecos que han quedado entre los personajes ya elaborados por el resto de asistentes al taller. Muestra una actitud un tanto eufórica al elaborar estos signos, relacionados con el credo católico y militar, que definen a TPJ y se presentan acordes a su indumentaria y su talante habitual. Las banderas, como signo de pertenencia refuerzan esa necesidad de vínculo con el colectivo. Asimismo, vuelven a aparecer sus datos personales. Todo esto me hace pensar que TPJ necesita saberse y manifestarse desde un lugar que es el que considera suyo: desde la bandera española hasta su domicilio y el número del carné de identidad. De esta manera se localiza a sí mismo.

Un pequeño dibujo me parece especialmente enigmático. Enmarcado en amarillo y realzado por unos pequeños trazos radiales que intentan aportarle brillantez, elaboran una pregunta a modo de jeroglífico. En efecto, entre signos de interrogación, TPJ dibuja una curiosa imagen. Nunca antes había visto este esquema, pero su rapidez de ejecución, así como el movimiento mecánico del que surge el rostro del personaje me hacen dudar si es una elaboración suya o responde a la repetición de algún dibujo que aprendió a hacer alguna vez. Es probable que así sea, ya que el perfil está construido a la manera de un juego que se le enseña a los niños y las niñas, de facilísima ejecución y resultado asegurado, que se acompaña de una cantinela muy simple: *“Un seis y un cuatro, aquí tienes tu retrato”*. A la vez que se dice esto se dibujan sendos números unidos. Este juego obliga a dejar de ver los números para descubrir un perfil. A partir de ahí, el esquema de TPJ añade otros elementos.



Como ya he apuntado, no sé si se trata de una elaboración enteramente suya o no. De cualquier modo, la elección sí que lo es. Muestra entonces un personaje varón, (con el que parece identificarse por la adición de la gorra, similar a la que él mismo lleva), cuyo rostro pinta de negro, pleno de carga pulsional. De su boca sale un signo alargado que parece arder y producir humo, donde se ondula una pequeña figura femenina desnuda,

como si fluyera del interior del personaje, como un pensamiento, un deseo o un sueño. Un cuerpo surgido del humo, como las figuras que creemos ver en las nubes, al capricho del azar, que se amolda a la columna que se eleva y deja flotar su cabello en la corriente. El personaje no la mira, sino que parece ensimismado, como si pudiera verla desde el interior. Quizás sea esa mujer "zalamera" que refería en su intervención anterior, surgida desde lo más profundo de su propio cuerpo, como el humo. Material evanescente, adaptable, que puede ser retenido o proyectado al exterior. En el marco amarillo que lo aísla del resto vuelve a poner su número de identidad, como si respondiera a la pregunta que hace el jeroglífico.

Sesión 7 del Segundo Ciclo. Martes, 12 de Noviembre de 2002

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar una máscara.

Para realizar la propuesta de esta sesión, he preparado algunos folios en los que de antemano he practicado unos huecos para los ojos, de manera que el/la participante puede mirarse al espejo con el papel puesto sobre el rostro, incluso antes de trabajar nada sobre él. Es una manera de hacerlo suyo y poder imaginar la máscara que realizará después.

Unas personas tomarán uno de estos folios, otras no. TPJ sí prefiere un folio preparado, sobre el cual, comienza por hacer una calavera con rotulador rojo, puede que inspirado por el vacío en los ojos. En la frente ostenta una cruz.

Al cabo, se detiene, mirando un momento su imagen. Entonces, parece arrepentirse. Toma un rotulador negro y comienza a dibujar enérgicamente sobre las primeras líneas. Parece que la vida triunfa sobre la muerte, pues la calavera inicial es cubierta de pelo. Una melena larga y barba, que nos remite inmediatamente a la imagen que elaboró a partir del dibujo de la silueta de PUC. Como aquella, ésta vuelve a recordarnos la imagen de Jesucristo. También hace como la líneas interiores de los labios, con dos dientes inferiores estratégicamente colocados y resueltos de forma rápida y automática, que hace pensar en que esta persona tiene una serie de diagramas muy usados, a modo de alfabeto gráfico, que usa con la misma facilidad que escribe. En su imagen incluye con orgullo su DNI, con todos los puntos y guiones correspondientes, y entrecorillado, encabezando la imagen. En la zona inferior, mezcla la voz militar ¡Ar! con las interjecciones ¡Viva! y ¡Paz! Curiosamente, la exclamación ¡Ar! indica el comienzo de un movimiento en la jerga militar, como si efectivamente esa representación primera de la muerte hubiera obedecido a la orden de volver a la vida, abandonando su inmovilidad inerte.



Es destacable la adhesión de TPJ a los símbolos de tipo religioso y militar, ambos

representan una razón de los seres humanos para agruparse. El colectivo es un refugio para huir de la pulsión de muerte. La identificación orienta al sujeto y lo preservan del riesgo de desintegración. A la insoportable pulsión de muerte, TPJ antepone el lazo social. Un vínculo imaginario que lo mantiene sujeto al colectivo por identificación. En la consistencia grupal, militar y religiosa, TPJ halla su sentido, garantizado por aquélla. Como Francisco Pereña nos aclara:

“Sostener lo insoportable es la verdadera figura del lazo social”.

(Francisco Pereña, 2001, 42)

El desamparo del ser humano se sostiene en el vínculo, en el abrazo protector del colectivo. Un vínculo que se mantiene por el miedo a ser expulsado, por el que se acatarán las normas dictadas por el Otro, que nos aseguran la pertenencia al grupo. El lazo social nos mantiene en la ilusión infantil de estar protegidos por el Padre.

Es su última intervención. Después, sólo lo he visto un par de veces por los pasillos, pero esto no es extraño. Ocurre con frecuencia que las personas que acuden a esta comunidad terapéutica, haciendo uso de ella como hospital de día, cambien con frecuencia de centro.

8.2.7 FI

FI es un hombre muy joven. Su asistencia no será muy frecuente, en total, cinco sesiones, aunque sí bastante intensa. Sólo acudirá al taller del primer ciclo, cuando la asistencia de participantes era mayor, pero por lo especial de su caso ha recibido una atención bastante personalizada.

El diagnóstico de su enfermedad señala que padece algún tipo de autismo, aunque no está claro del todo. Al parecer, en su familia entienden su enfermedad como una limitación invariable que sitúa a FI en un determinado lugar que no puede ser otro: FI es considerado como un niño al que su madre aseá, peina e incluso sigue dando de comer. Esto redundaba también en su aspecto, cuidado y muy limpio, que difiere del de la mayoría de los pacientes. Estos siguen una dinámica donde se les insta a ser lo más autosuficientes que la patología de cada uno permita. Pero FI se acomoda en su lugar de objeto, donde no le es preciso ni el esfuerzo de articular frases.

Tengo acceso a los datos que no puedo observar directamente gracias a la terapeuta. Ella me cuenta cómo vive FI. Sólo unos pocos pacientes como él, aún habitan en el domicilio familiar. Éste se ubica en un pueblo cercano, por lo que cada día una ambulancia lo trae a la Comunidad Terapéutica. Aquí está sólo unas pocas horas, para poder asistir a las diversas actividades que se ofrecen. En su casa (que, según testimonio de la terapeuta, es grande y lóbrega) se ocupa sólo una parte de la planta baja, donde está la cocina, la sala de estar y el dormitorio de sus padres. Pero FI usa una habitación en el piso superior, siendo la suya la única que se utiliza, por lo que el resto de estancias permanecen cerradas. Esto proporciona, según las terapeutas, un nivel de luz e higiene mínimas, pues prácticamente nadie cuida de esta parte de la casa. La madre de FI, que se preocupa de su aspecto cuando sale de la vivienda, es demasiado mayor para atender completamente el mantenimiento de ésta, y no hay ninguna otra persona que asuma ese trabajo. De acuerdo a lo que las terapeutas manifiestan, el estado de salud mental de FI está relacionado con esta falta de estímulo.

Sesión 1 del Primer Ciclo. Jueves, 11 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

En esta primera sesión FI hace dos dibujos. Respecto al primero, explica con dificultad, ante la demanda de la terapeuta, (que muestra bastante interés en que se exprese verbalmente), que ha pintado una "casa", un "árbol" y un "sol". Pero FI emplea casi

todo el tiempo en mirar. Dibuja tímidamente, mientras observa lo que otras personas hacen. A veces deja el rotulador apoyado sobre el papel, lo que ocasiona unos puntos de máxima intensidad de tinta. Sobre todo me mira a mí, con la expresión del que va a decir algo, pero sigue en silencio. La terapeuta le interroga, y sólo después de insistir mucho, consigue que diga una sola palabra cada vez. La dice rápida y levemente, con un hilo de voz y una mirada de reproche, como si se le estuviera obligando a realizar un gran esfuerzo. De la misma manera dibuja, con un trazo vacilante y un ritmo lentísimo. De un sólo impulso, dibuja el cuadrado de la casa, poniendo cuidado en cerrar los espacios, hasta que no queda ni un solo resquicio. En consecuencia, la casa ofrece un aspecto muy hermético, acrecentado por la ausencia de ventanas. Levanta la mirada del papel antes de construir el árbol, para observar durante un rato el trabajo de GL. El resultado es un signo similar al elaborado por esta persona. Sin embargo, lo que nombra como "sol", surge de manera espontánea. Su aspecto alargado recuerda más a un insecto, en el que las patas alineadas a un lado y otro, harían la función de rayos. FI responde casi ofendido a la pregunta de la terapeuta que pretende conocer qué es cada elemento; como si le molestara que no lo supiera con verlo. Verbalmente dice "sol", pero su gesto y la especial modulación con que se expresa parece insinuar: *"¿Cómo es posible que no lo sepas? ¡Creo que está suficientemente claro!"*



Cuando termina su primer dibujo, se queda ensimismado durante un rato. Entonces le invito a tomar otro papel, lo coge y me mira con intensidad, pero sigue sin dibujar nada, con los brazos hacia el regazo. Entonces le insisto un poco. Pronto parece sentirse agobiado, haciendo un movimiento repetitivo con el brazo izquierdo, subiéndolo y bajándolo sin parar, y sin dejar de mirarme. Es algo así como *"¡Déjame!"*, aunque su expresión no varía. A pesar de esta actitud, vuelve a mirar a GL para elaborar su segundo dibujo. En este caso observa la *"Abadía"* y construye otra casa, un poco más grande que la anterior ³⁶, siguiendo ahora el esquema que le sirve de referente. Dibuja, como en el primer caso, en el margen superior derecho del formato. Lo más sobresaliente de esta segunda intervención es la peculiar forma del signo que elabora en la parte inferior, más o menos en el centro del rectángulo que configura la fachada. En una primera mirada nos parece una nueva versión de la puerta. Pero, si en el primer dibujo ésta era un cuadrilátero apoyado en el suelo de la construcción, ahora dibuja una línea vertical y un pequeño círculo sobre ella. A estas alturas, su mirada es menos concentrada en el exterior, y mucho más en su propio trabajo, por lo que parece poco probable que haya copiado este signo de algún compañero o compañera. El signo en



³⁶ La imagen que ilustra esta reflexión sobre las elaboraciones de FI no nos informa de su tamaño respecto al formato, pues dada la poca visibilidad que ofrecía manteniendo las proporciones reales, ha resultado más oportuno presentarlo en detalle.

cuestión es parecido al que se utiliza en la escritura para comenzar una frase exclamativa, aunque el punto en este caso se sustituye por un círculo; también es semejante al perfil de una cerradura, aunque la pequeña vertical está algo separada del círculo-hueco, por lo que podría no ser un signo sino dos próximos. En tal caso, la vertical parece estar próxima a introducirse en el hueco, como lo haría la llave en la cerradura. En el esquema general, esta presunta “casa”, (presuponemos que es una casa por su forma pero no porque FI lo haya confirmado), muestra también el aspecto de un rostro enigmático, en el que la boca correspondería a esta pequeña vertical que nos ocupa; boca tan cerrada y poco ágil para el diálogo como la propia de FI.

A pesar de esta visible tendencia a la “pasividad”, FI elabora dos imágenes. Para ambas ha hecho uso de su propia voluntad, y aunque aparenta, en sus movimientos lentos y en sus escasas respuestas, una falta de reflejos, sus actos si bien parecen vacilantes no son torpes.

En esta primera sesión no me ha pasado desapercibida otra cuestión. FI ha mostrado indicios de distintas emociones: ha consentido en venir al taller, obediente a las indicaciones de la terapeuta; ha respondido con una sonrisa, (muy leve, como todos sus gestos), al halago que le hemos hecho a lo largo de la sesión; se ha mostrado enfadado cuando se ha visto obligado a responder a una pregunta; y ha cerrado la comunicación con su interlocutor cuando no ha querido pasar de un nivel mínimo de esfuerzo. Observo que, aunque a primera vista pueda aparentar lo contrario, FI ejerce una actitud de sujeto, haciendo valer su deseo; si éste se opone a lo que se le solicita, inmediatamente se bloquea.

Sesión 4 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Abril de 2002.

Propuesta: Personal. Juego especular del garabato.

FI llega con su pequeña sonrisa, apenas esbozada en sus labios, se sienta a mi lado, obediente a las indicaciones de una de las terapeutas que le acompañan. Me mira intensamente, mientras hablo con él. Primero le pongo papel delante para que tome la iniciativa, pero a pesar de facilitarle todo lo necesario, me mira con expresión interrogativa, como preguntándome qué hace con todo aquello. Al momento, comienza a hacer esos movimientos de su mano, arriba y abajo, mediante los que expresa su incertidumbre.

Entonces le propongo jugar a algo. Tomo un papel y le digo que vamos a hacer un dibujo entre los dos. Le doy opción a empezar él, pero me sigue mirando sin moverse ni decir nada. Entonces dibujo un círculo y le digo que ahora le toca a él, que puede hacer lo que quiera *en* el círculo. FI desafía mi indicación y dibuja un círculo debajo del mío, algo más pequeño. FI me enseña con esto la inoportunidad de decir que dibujara algo *en mi*

círculo: él dibuja otro. Empiezo a pensar que somos cada uno de esos signos que ocupamos un lugar distinto, es presuntuoso creer que, con el poco tiempo que hace que nos conocemos, podemos interferir el uno en el otro. FI ha establecido los límites.



Pero yo también decido algo: intentaré usar lo menos posible la comunicación verbal, que le es tan ajena, para adentrarme en ese silencio expresivo que únicamente entenderé si no me distraigo con mi propia voz. El silencio de FI está frecuentemente *violentado*, (en el buen sentido de la palabra), por el esfuerzo de las terapeutas, que intentan casi de continuo hacerlo salir de su mutismo. A menudo, le preguntan con insistencia, hasta que consiguen arrancarle un monosilábico "sí" o "no", o alguna palabra suelta que pronuncia con un hilo de voz y expresión de disgusto. Es probable que, si la atención de este paciente-cliente fuera absolutamente personalizada e individual, me sintiera atraída por establecer una comunicación con los parámetros que él mismo dispone. Mi intervención no sería una interferencia respecto a la dinámica terapéutica establecida, pues sería en un contexto de paréntesis. Pero, el taller del primer ciclo, tanto física como prácticamente, está muy vinculado con la labor terapéutica del centro. Por esto, no puedo permanecer en absoluto silencio, pues no podría mantenerlo. De cualquier modo, en la medida que sea posible, quiero estar atenta a su propio lenguaje.

Entramos así en un juego especular cuyas reglas va marcando FI. A pesar de que intento hallar la manera en que sea él quien tome la iniciativa en el dibujo, FI considera que es un juego de imitación, en el cual sólo ha de esperar mi gesto, para realizar uno similar. Por lo tanto, supera mis expectativas. En efecto, lo que pudiera parecer pasividad en una primera mirada, se convierte en un acto de decisión solapado. No es que se deje llevar por mí al reproducir mis trazos; en realidad se niega a tomar la iniciativa, que es lo que realmente pretendo con este juego. Lejos de tener una actitud pasiva, impone unas reglas, sin cuyo cumplimiento el juego se detiene. Es como si yo le lanzara una pelota que siempre me devuelve, por lo que una vez u otra, repite los signos que voy elaborando.

Pero lo que busco mediante esta variante del garabato de Winnicott es que se pueda producir una comunicación entre ambos; encontrar un espacio donde sea posible esta comunicación. Espero que una de estas veces no me imite, por lo que procuro un gesto que por su localización rompa la dinámica, que no pueda ser repetido, invitando a FI a decidir, a desplegarse por el formato por sí mismo. De esa manera, en esta relación especular que ya hemos iniciado, el espejo podría sujetarlo yo durante un rato, siguiendo sus movimientos. Pero cuando FI no encuentra línea que imitar, tiende a bloquearse, mirándome con expresión de reproche y volviendo a sus movimientos repetitivos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando verbalizo en un determinado momento, (en una de las pocas intervenciones verbales que hago) que lo dibujado deja entrever un rostro. Ante la mirada interrogativa de FI, dibujo unas gafas sobre la parte elaborada por mí. Al hacerlo, rozo

deliberadamente uno de sus círculos. No sé si por esta razón o por no poder imitarme de manera fácil, FI se impacienta. He de seguir, por tanto, un juego de imitación similar al que venimos haciendo todo el tiempo. Hasta que hago una línea quebrada que no se atreve a repetir, pues pasa por encima del rostro. Esta acción hace que finalice el juego.

Comenzamos de nuevo en una segunda imagen, pero esta vez consigo ser yo la que imite sus movimientos. Lo que persigo es comunicarme con FI a través de la actividad creadora. Por eso, ahora limito casi por completo la palabra, como hace él.

Al reproducir sus movimientos, él se instala en mi papel anterior y yo en el suyo. Es posible que comprenda que el lenguaje en que pretendo comunicarme con él ya no es sólo verbal. Procuro que perciba la peculiaridad de nuestra relación. Sé que espera del *otro*, ese papel activo que le permita abandonarse para no tener que buscar soluciones, para no tener que tomar la iniciativa de nada. Si acaso nota el menor atisbo de que se le



está pidiendo un esfuerzo, comienza a señalar su bloqueo y negación con ese movimiento simbólico que he mencionado. Pero, al imitar sus movimientos, adquiero el mismo lenguaje que él me ofrece, situándome además en la posición de conducida, de guiada. Parece ser consciente progresivamente de que lleva la iniciativa, cuando advierte que le sigo donde vaya. Por eso, a veces, para, y me mira como preguntándome, extraño en su lugar de sujeto.

Comienza a mover otra vez su mano, de forma reiterativa, pero esta vez simulo no advertirlo, y espero a que acabe, para seguir imitándolo.

Empiezo a pensar en el poder de ese movimiento: no tiene más que el que se le otorgue. Me dispongo a aceptarlo como una forma expresiva de su singular lenguaje, pero no como un paralizador de procesos. Es fácil rendirse, pues si FI observa que su interlocutor/a no cesa instantáneamente de hacer aquello que le molesta, lo acentúa con una alteración respiratoria llamativa. Pero, creo que necesita expresarse, y no habiendo riesgos hacia sí mismo o hacia otros/as, el taller debe funcionar como contenedor confiable de la libre expresión de sentimientos. Por ello, lejos de inquietarme, he esperado a que terminara su *escena*, mostrándome tranquila y callada, con la certeza de que sus signos forman parte del diálogo y del proceso. Mi actitud también significa: no rechazo ni busco este tipo de expresiones, sino que las sostengo.

Había observado que estos gestos los emplea sólo para los/as terapeutas, o los/as auxiliares cuando se le pide algo. La reacción más frecuente es la retirada condescendiente. Sin embargo, cuando es interpelado por otro/a paciente, o no hace nada, o su respuesta es mínima. Los/as pacientes no varían en su actitud, a pesar de los movimientos de FI. Pienso que conoce y distingue las diferentes reacciones, y actúa según sean éstas. La mía, que comenzó siendo parecida a la de una terapeuta,(más por precaución que por adoptar ningún papel, que, reitero, no me corresponde), se sitúa ahora en un terreno neutral de

contención, que se parece más a la de los/as pacientes, por la impasibilidad, pero que dista mucho de ser la de ellos y ellas porque estoy dispuesta a contener, a sujetar y acompañar a FI. Curiosamente, él entiende muy pronto que la situación es distinta a la que esperaba provocar, por lo que su *actuación* es muy corta; mucho más de las que me había dedicado las otras veces.

Lo que la terapeuta 1 me ha contado, acerca de la relación de dependencia con su madre apoya mi intervención. No necesita hablar, puesto que, sin hacerlo, está suficientemente atendido. Por eso, si contesta a alguna pregunta es con monosílabos. Sin embargo, parece que FI establece sus propios límites, no por incapacidad, sino por decisión. Pueden ser sólo conjeturas, pero es posible que no haya tenido estímulo suficiente, pues alguna vez se decidió *lo que es* con carácter absoluto, y no se ha tenido en cuenta *lo que puede llegar a ser*.

Después de esto, aún hace dos dibujos más. Le propongo seguir con nuestro juego. Cada uno de nosotros tomamos un papel: el juego consiste en que él comienza a hacer líneas que yo seguiré en mi dibujo, luego intervengo yo, y así vamos alternando. La imagen que construye comienza por un rectángulo, que empieza en la zona superior izquierda y avanza en el sentido de las agujas del reloj. Hay algo curioso, este rectángulo no llega a cerrarse, pero la abertura es mínima. Después imitándome a mí, toma otro color para, con la barra transversalmente contra el papel, intervenir dentro del rectángulo. Procuro que mis iniciativas no den soluciones sino que apoyen visualmente lo que él sitúa primero, interviniendo de forma que no se determine nada. Él sigue compartimentando el espacio, ahora en barras dentro del rectángulo interior.



Sin mirarle, me pregunto, en voz alta, a qué me recuerda mi dibujo, (imitación del suyo), él dice:

"Casa"

Me parece muy hermoso que intervenga verbalmente por su propia voluntad. Ahora, sigo imitándolo, pero con las palabras:

"¡Anda, pues es verdad, parece una casa! FI eres muy listo".

FI sonríe complacido. Parece mucho más relajado que antes, dibujando sin miedo. A cada una de sus intervenciones, espera y observa si le sigo.

Luego, hace un dibujo, ya él sólo. Parece surgir del último, pues vuelve a repetir el rectángulo exterior y el interior, así como las barras. Sigue avanzando, demostrando sólo

interés por el dibujo, sin mostrar atención a mi intervención, que era de relleno de color, lo cual me satisface pues no pretende copiarla. La ausencia de estas manchas de color otorga a la imagen una apariencia inconsistente.

En relación con las casas que hizo en la primera sesión, parece que se acerca a éstas de forma más consciente, aunque ese enrejado de líneas y el rectángulo que la rodea establece barreras a su interior. Son espacios compartimentados que ocupan casi todo el formato; espacios ordenados, y bastante herméticos, donde cada lugar está acotado. Espacios poco acogedores y sin exterior. En efecto, se detiene escasamente en lo externo, o sea, en el no-yo. Sólo existe un interior que está ordenado pero vacío de vida, como un esqueleto. La inaccesibilidad es muy acusada, así como el silencio, ajeno a toda energía



vital, a todo el color, sujeto a la red de perpendiculares que se atan entre sí. Hay un elemento común en ambas imágenes: tanto en la primera como en la segunda, FI comienza haciendo un rectángulo que deja mínimamente abierto por la zona superior izquierda. Este rectángulo albergará otro dentro del cual comienzan las compartimentaciones, en el que ya no hay entradas. Es como si hiciera el plano de un interior, una

cámara secreta de acceso imposible. Pero parece querer acentuar el estereotipo que verbaliza, para lo cual acude a los elementos que lo caracterizan, situando dentro de la trama previamente organizada, signos que se asemejan por su forma y su situación a *ventanas, puerta, tejado* y un *sol*.

Pero, por su particular manera, ni siquiera la puerta y las ventanas de esta segunda imagen parecen ser medios de paso al interior. Es como si la única función que les otorga es la de posibilitar el reconocimiento de la imagen como *casa*. El efecto es el de esos laberintos para ratones de laboratorio, pero sin entradas ni salidas; sólo un corredor exterior. Sin embargo, la aportación del signo que reconocemos como *sol*, y la leve inclinación de las líneas de la zona del tejado parecen una tímida atención al exterior, hacia lo que pueda ocurrir fuera.

Constata FI posiblemente sólo la existencia de una frontera, una zona de límites. Hay un nivel de corteza, esperando contener, que se vuelve transparente, pues no hay aún interior ni exterior consolidados del todo. Como el reconocimiento de una piel que no distinguimos si ajena o propia, común al contenedor y a lo contenido, pronta a desgajarse, que es ya un lugar acotado donde poderse instalar. Hay una diferenciación, una apropiación del espacio, y la primera expulsión del Otro en ese signo *sol* que es exilado fuera del lugar donde ha de habitar el yo.

De la misma manera, no permite que se acceda a él, por lo que cuando se da cuenta que alguien pretende entrar en su terreno, pidiéndole más de lo que está dispuesto a dar,

dibuja esos “barrotes” en el aire con el movimiento vertical y repetitivo de su mano, y la expresión de su rostro construye la barrera protectora que termina de cercarlo. Guarda con celo un espacio privado para abandonarse a la inmovilidad, al silencio que no quiere ser perturbado. Caigo en la cuenta de que estoy ocupando el lugar de ese *sol desterrado*. Acojo sus signos expresivos como mensajes de su lenguaje peculiar, sin duda de significado emotivo. Frieda Fromm-Reichmann, en su obra *Psicoterapia intensiva en la esquizofrenia y en los maníaco-depresivos*, afirma que estas formas de expresión caracterizadas por movimientos de carácter repetitivo y llamadas *estereotipias* tienen un sentido:

"Ellas sirven para ocultar las reacciones emotivas apropiadas que están en el fondo"

(Frieda Fromm-Reichmann, 1994, 25)

La autora argumenta que una de las causas de la enfermedad parece ser la manifestación del temor a la incomprensión y el rechazo, localizada en una experiencia traumática de la infancia, que se encadena en una secuencia de traumas experimentado en la realidad o la fantasía. Las estereotipias suponen un medio de defensa, una barrera protectora. Soy consciente de que tanto FI como yo necesitamos tiempo, pero me planteo la posibilidad de que llegue a prescindir de este “muro”, porque se sienta suficientemente comprendido y aceptado por mí en el contexto del taller.

Sesión 10 del Primer Ciclo. Martes, 14 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

FI llega al taller y saluda con una sonrisa. Le doy la bienvenida y se sienta. No dibuja nada, sólo me mira. Pero le animo y, calladamente toma el rotulador negro. Dibuja un gran rectángulo, semejante a los que ha hecho en los días pasados. Dentro seguirá dibujando otras líneas, rectas y curvas. Fuera del rectángulo dibuja un óvalo con rotulador rojo.

Sin estímulo por mi parte, cambia de material para tomar pintura con un pincel, de los mismos colores de los rotuladores que ha utilizado.

Para de trabajar y mira hacia un lado. Le pregunto si ha terminado. A veces, dice que sí, sin mover siquiera la cabeza. En este caso, no dice nada. Sólo me mira, inmóvil. Parece que efectivamente ha terminado, pero para asegurarme, articulo la pregunta de otro modo:

- “¿Te falta algo por hacer en tu dibujo?”

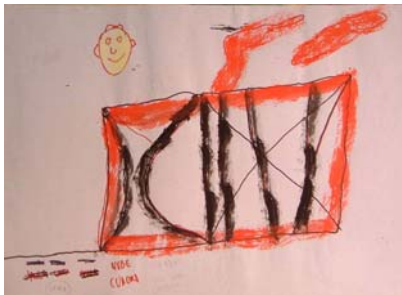
Entonces me mira sin moverse, hasta que pasados unos segundos, niega con la cabeza.

Como ocurre con cada una de las personas que acuden al taller, él también requiere una atención particular. En su caso, un objetivo importante es que consiga no abandonarse a la inmovilidad, al mutismo. Por ello, comienzo a hablar acerca de su dibujo, como si reflexionara en voz alta acerca de mi ignorancia.

Digo algo así:

“Esto me recuerda a los dibujos de los otros días. Se parece a lo que dibujaste, aunque no ha de ser igual. Entonces me dijiste que se trataba de una casa, y efectivamente tenía ventanas, puerta...Había también un sol...Me acuerdo de los colores que utilizaste. Estos de hoy son también muy bonitos, aunque diferentes, más vivos...”

Intento no dar por hecho nada, no decir qué es cada cosa, no interpretar, pues esto anularía su posible iniciativa. Pero no puedo partir de la nada absoluta, puesto que no es verdad. Llevamos ya cierta andadura, aunque corta. Además, retomar la vivencia anterior hace recuperar el lugar hasta el que conseguimos llegar. El punto del camino donde nos detuvimos la última vez es desde donde debemos ahora avanzar. Por esto, me apoyo en lo que ya sé de las imágenes de otros días, conocimiento que el propio FI me facilitó. Es una



manera de poner voz a lo que hemos vivido, de hacer memoria de nuestra experiencia, de recordar el paisaje. No le pregunto nada directamente, pues sé que le es más fácil verbalizar si no se siente invadido por las preguntas. Respeto, de esta manera la cámara secreta de su pensamiento que sólo abrirá si lo desea. Como si simplemente caminara a su lado. De pronto, su voz me sorprende diciendo una palabra:

-“Jaula”.

Pero su volumen es tan bajo que no lo entiendo bien, y creo escuchar “casa”. Entonces digo:

-¡Ah, una casa! ¡Claro!

Pero él repite:

-“Jaula”.

-¡Anda! pues es verdad. Es una jaula. ¿Cómo no me he dado cuenta antes? ¿Y esto? (Refiriéndome al óvalo situado sobre ella, que yo creía el sol, aunque no se lo dijera.)

-"Cara".

Le propongo escribir lo que es cada cosa y dice que sí. Escribe: "jaula", "cara", "nube", "cuadro", con rotulador rojo, que usa también para darle expresión a la cara que sólo era un óvalo.

Luego tacha, con rotulador negro, algunas de estas palabras. Sólo quedan evidentes "nube" y "cuadro". (Las anotaciones a lápiz son más, fruto de nuestra "conversación"³⁷ sobre el significado del dibujo. Me integro de esta manera en su propia forma de hacer, copiando su actitud, "siguiéndole el juego". Esto parece complacerle.)

Recuerdo lo que la terapeuta 1 me había contado acerca del aspecto sobrecogedor de su casa. Parece que los padres de FI, con los que vive, son muy mayores y viven en la planta baja, que está algo más agradable, pues evidencia que está habitada. Sin embargo, donde duerme él, en la primera planta, se respira un aire enrarecido, pues está todo abandonado. Las habitaciones cerradas y el aspecto de desolación es un poco desagradable, según la terapeuta. FI, a través de sus dibujos, hace una auténtica revelación: no sólo ha representado una casa y luego una jaula, ha establecido una relación metafórica entre ambos significantes. No sólo ha descrito algo acerca de sí mismo, de su propia experiencia, sino que ha elaborado una opinión. Algo que, en esta ocasión, no relega al silencio, como hace habitualmente con su pensamiento. FI toma la iniciativa de dar significación a su imagen, identificándolo verbalmente con una palabra que matiza su significado aparente. Hasta ahora, ese tipo de signo representaba una *casa*, es decir, un lugar habitable, protector y confortable, que nos cobija. Un lugar que se relaciona con la protección paterna, con la propia historia, con el propio cuerpo que nos alberga.

Pero la *casa* de otros días, hoy se vuelve *jaula*. Sus representaciones de casas están vinculadas desde este momento a todo lo que esta palabra significa. Las jaulas tienen un uso determinado. En cualquier caso, tienen que ver con los límites. Una jaula cerrada establece una frontera infranqueable entre su interior y su exterior. ¿Ha querido opinar sobre su propia casa, o sobre sí mismo? Quizás se refiera a ambas cosas a la vez. Es probable que su propio entorno vital actúe de espejo de su propia situación. El pasillo lóbrego hacia su habitación, tal y como lo describe la terapeuta 1, es tan cerrado como su propia actitud, tan inmóvil como su vida, en la que se suceden las mismas situaciones día tras día.

Es una jaula vacía. El óvalo que parecía haber escapado de ella, luce ahora un rostro sonriente. Me pregunto si ese rostro no será él mismo en libertad, como un deseo realizado en el espacio del formato. De cualquier forma es algo o alguien que escapa del encierro, o

³⁷ He de decir que la conversación que mantenemos es muy peculiar. Se trata de un diálogo que combina gestos, grandes silencios y frases muy cortas que alcanzo a articular con mucho cuidado de no interpretar sino basándome en lo que él mismo me va indicando afirmando o negando acerca de lo que hace.

que ha sido llevado fuera, y que es feliz por ello. También las nubes, que él mismo identifica como tales, indican un movimiento hacia fuera de la jaula. FI me mira y mira después los rasgos que ha dibujado. Por si la sonrisa del personaje no fuera suficiente, verbaliza:

"Contento".

Y aplica un brillante color amarillo, que aún lo asemeja más al sol que yo había creído ver. Es fundamental hacer hincapié en el uso que hace FI de la palabra en esta ocasión. Si normalmente es instada desde fuera, con bastante esfuerzo, (y aun así verbaliza muy poco y con cierto enojo), hoy habla por propia iniciativa. Usa muy pocas palabras pero las que usa son reivindicativas de cómo quiere que se entienda lo que está expresando. **Una vez más, la actividad plástica se sitúa en medio de la relación entre el paciente-cliente y yo, posibilitando una corriente de comunicación que trasciende hacia todas las vías posibles. En este caso, potencia el valor de la palabra, que fluye sin ser forzada.**



Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Vuelve hoy a realizar una casa. Termina muy rápido y comienza a mirarme intensamente. Es como si esperara algún comentario acerca de su imagen. Por ello, y sabiendo cómo últimamente FI considera importante identificar lo que hace, me aventuro a preguntarle qué es. Contesta:

-“Casa”

Pero la expresión de su cara parece estar diciendo: “Pero ¿no lo estás viendo?”, entre extrañado y ofendido por mi torpeza. Me mira sin pestañear.

- “FI, ¿qué casa es?”

Se encoge de hombros, y hace un ademán con las manos como queriendo decir: “Pues está claro, ¿cual va a ser? ¡La mía!”. Pero hago como que no le entiendo, al menos durante unos instantes. Hasta ahora, le había ido concediendo significado a todos sus gestos. Pero en la medida que me ha demostrado ese interés por dejar claro lo que quería decir, pruebo a forzar un poco la situación. Quiero que sienta que espero su respuesta. De esa manera, voy sabiendo hasta donde está dispuesto a llegar.

Mi metodología en este caso concreto, utiliza un poco el enfrentamiento con el



principio de realidad. A partir de su producción, intento que se sienta un poco frustrado, pues está acostumbrado a que se le entienda por gestos, a que otro ponga la voz, a que se hable por él. Pero si su interlocutor no entiende, sus gestos dejan de ser expresión, y él se da cuenta. Hay un límite sutil que ya empiezo a conocer, pero que también observo que empieza a cambiar de lugar. En los primeros días, por mucho menos, FI hubiera comenzado sus movimientos repetitivos de bloqueo que ya conocemos. Sin embargo, hoy sólo me mira, un poco perplejo de que espere a que se manifieste más claramente.

Voy alternando la no comprensión con la condescendencia, con su correspondiente *"ración de la experiencia de omnipotencia, lo cual constituye una base apropiada para su posterior avenimiento con el principio de realidad"* (D. W. Winnicott, 1993, 38). Así, comenzamos un "diálogo", que combina gestos, suyos y míos, con palabras sueltas. Es efectivamente la representación de su casa. Me entero que vive en Chauchina, un pueblo cercano a Granada. Que suele sentarse en la puerta, con sus padres. Que las ventanas de arriba son las de su dormitorio. Que la zona pintada de rojo es un patio. Lo de menos es que tenga acceso a estos datos concretos, lo realmente importante es que FI no se ha bloqueado, y aunque ha costado un poco, ha verbalizado esto sin sentirse forzado ni mostrarse enojado por ello.

A pesar de que no satisfago todas sus demandas, parece encontrarse cómodo. Empiezo a adivinar el momento previo a su bloqueo, se suele producir cuando tiene varias respuestas que elaborar, o cuando la respuesta es una pero tiene varios aspectos. Entonces, le pongo voz a todas las alternativas que son posibles y él elige entre ellas, o incluso plantea otra, pero ha de sentir que la búsqueda es compartida, que no tiene toda la responsabilidad, que está acompañado.

Sesión 21 del Primer Ciclo. Martes, 25 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Se sienta, después de saludarnos. Le digo que lleva muchos días sin venir y que me alegro de volver a vernos. No dice nada, sólo sonrío. Me da la impresión de que quiere que yo ponga voz a lo que pretende decir sólo con el movimiento de su mirada, así que varias veces hace la operación de dirigirla hacia los materiales y luego hacia mí, con expresión interrogante. No verbaliza nada, ni toma material, sólo me mira. Sostengo un poco más la situación para que tome la iniciativa directamente, por lo que espero a que se movilice sin

que haya de decirle nada, mientras hablo con PUC. Escucha nuestras palabras y toma un rotulador. Elabora entonces un garabato que hace a trazos, es decir, no de forma continua. Entre la elaboración de una línea y otra me mira intensamente, como si esperara algo. Tengo la impresión de que espera que le corrija. Sin ninguna intervención por mi parte, sigue elaborando. Parece querer obtener una imagen parecida a la primera que hace PUC. Incluso va a tomar los colores que ella elige. Surge la cabeza y el cuerpo de un animal que mira, como en la imagen de ella, hacia la izquierda. También dibuja, diferenciándose ya de su compañera de taller, unas formas cerradas que dota de extremidades. Parecen insectos que caminaran dentro y fuera del animal mayor, en dirección opuesta a éste. Es una imagen muy orgánica que contrasta con las que ha realizado en otras ocasiones. Es probable que esperara, como otras veces, que compartiéramos el juego del garabato. Pero creo que era bueno no actuar por mi parte, y observar qué ocurría. Considero que ha tenido una buena respuesta, tomando la iniciativa, aunque sea por imitar a PUC en un primer momento.

Realmente, su actitud ha cambiado por completo respecto a la de los primeros días. Ahora no espera pasivamente mi iniciativa, sino que la ha tomado por sí mismo.

Su imagen, aunque diferente en apariencia a las que suele elaborar, muestra un paso más en su proceso: hasta ahora ha trabajado con la imagen de la casa, que luego se matizó en una jaula, fuera de la cual aparece un personaje, donde antes había un sol. Suelen ser muy estáticas y herméticas, tendiendo a la forma cuadrangular. Hoy se mantiene alguna semejanza con ellas, pero este animal-



contenedor está habitado por seres que parecen moverse dentro y fuera de él. Una estructura menos rígida que aquellas, que quizás signifique alguna movilidad también en él mismo. Por otro lado, frente a la soledad de las imágenes de otros días, este animal que ha nacido hoy a la luz del dibujo de otra compañera, se habita de pequeños seres que parecen recorrerlo. La casa deshabitada, como una mente vacía de pensamiento, se descubre hoy como espacio vivo, orgánico, poblado de seres que están dentro y fuera.

Pudiera ser que FI esté vislumbrando otro modo de dar salida a lo que piensa, de manera que se haga evidente que **su silencio no significa que no tiene nada que decir**. Quizás las palabras sean aún algo ajenas y esté hallando verdaderamente un modo de expresión mejor. **Cuando no encontramos la manera de expresar verbalmente una idea, las palabras siguen articulándose pero no hallamos satisfacción en ellas, dejándonos una sensación de energía perdida que fluye sin sentido, como si nos desintegrara, evidenciando nuestra incapacidad para sintetizar el mundo, para acotarlo. Si el discurso avanza sin llegar a alcanzar la significación deseada vamos perdiendo tanta entidad como el propio discurso, pues las palabras se convierten en proyección del propio cuerpo.**

FI cierra esa posibilidad de desintegración agarrándose a los gestos preverbales, que

se quedan, como dice Sami Ali, “*a mitad de camino entre el afuera y el adentro*”. **Sus gestos son como objetos transicionales, entre su pensamiento y el mundo.** El objeto artístico también es una proyección del cuerpo, es imagen del cuerpo sobre el que aparece la palabra. De alguna manera, retomo el papel de la madre en la relación de FI con el mundo. La madre acompaña al niño o la niña en el proceso de simbolización, muestra el camino desde el objeto hasta el significante que lo sintetiza, pero no fuerza, no arranca la palabra al niño/a sino que espera a que responda al juego del intercambio. Un juego dialogante que se acerca al mundo preverbal del niño/a, para aceptar su lenguaje de actos, que al repetirse comienzan a relacionarse unos con otros y a tener significación. Los gestos de FI se convierten en símbolos, como lo hacen sus dibujos, lenguajes ambos más cercanos a él que el verbal, por lo que se colocan en medio de nuestra relación. Lejos de rechazarlos para instar al lenguaje verbal, en la relación transferencial se colocarán como puente, atajo que nos hará llegar el uno al otro.

Esta es la última vez que acude a nuestro taller. Con la llegada del tiempo veraniego espero que nos volveremos a ver la siguiente temporada, pero a la vuelta de las vacaciones, FI no aparece más por la Comunidad Terapéutica, con lo que su proceso termina aquí. Es un caso de los más interesantes pues su evolución se ha ido manifestando día a día de manera nítida, pasando de la "pasividad", (aparente, como ya hemos visto, pues era sólo hacia la producción de imágenes), de los primeros días a una declaración abierta hacia la intención comunicativa, a través de sus signos preverbales, verbales y gráficos, que han mostrado una transferencia creciente y positiva hacia la actividad y el taller, así como a mí misma. Sus signos preverbales, que con frecuencia eran utilizados como muro de contención que protegía su deseo de lo que la realidad le iba demandando, han pasado a ser puente significativo, puerta hacia sus palabras, escasas y hermosas como gemas, en comunión estrecha con sus imágenes. En cuanto a la relación transferencial, es importante apuntar cómo ha ido resolviendo cada situación, pues si bien tuvo al principio su “*ración de omnipotencia*”, como aconseja Winnicott, lo he ido enfrentando progresivamente con la realidad, aún a riesgo de sus frecuentes bloqueos. Pero la sintonía con su propio lenguaje y a través de la actividad plástica, ha permitido la emergencia de un discurso que, a menudo, quedaba al otro lado de las rejas.

8.2.8 MJ

MJ es un hombre muy joven, al que conocí en la asamblea a la que tuve ocasión de asistir. Ya entonces advertí su carácter autocrítico, así como su amor a lo que está relacionado con los conceptos de patria y del orden militar, que relaciona de manera profunda con lo masculino. Su caso cobra importancia no sólo en sí mismo sino por cuanto atañe al de MN, que es su hermana. Por esta relación de parentesco, el estudio de ambos se entrecruzan. Sobre todo será interesante para la mejor comprensión del caso MN.

Sesión 4 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Hoy viene por primera vez, aunque manifiesta que sólo viene a saludar, pues no sabe pintar "y para hacer algo mal, es mejor no hacer nada." Habla con un volumen de voz muy alto, con la intención evidente de que todos le escuchen; parece que se siente orgulloso de su manera de ser y de pensar. Me pregunta mi nombre pues no se acuerda. Se lo digo, y ya no lo vuelve a olvidar, insertándolo en el discurso, cuando quiere hacer hincapié en algo.

Me cuenta que ha sido legionario, que es un tipo de vida muy bonita, "hecha sólo para hombres". Le pregunto sobre el uniforme y el sitio donde estaba destinado. Conforme va hablando de lo que le gusta, se acerca y se sienta. Acomodándose en su silla, comienza a jugar con las tizas que tiene delante. No le he invitado a hacer ninguna imagen, sin embargo, en un determinado momento, dice que lo único que sabe pintar mejor es un legionario, pues es lo que conoce y lo que le gusta. Así que se dispone a hacerlo, mientras canta a medias el himno de la legión: "Soy el novio de la muerte..."

En el centro del papel comienza a dibujar una figura con caracteres estereotípicos masculinos. El atuendo militar es detallado en sus datos más imperceptibles. Se detiene en pormenores que va relatando con mimo, haciendo un recorrido casi amoroso por los botones, las costuras, la forma de los bolsillos, el cuello. Su discurso y su dibujo va acariciando lentamente esa segunda piel que añora, como la envoltura que le diera su ser de hombre. Envoltura que se continúa más allá del tejido, hacia la piel del personaje, tomando forma de fuertes bíceps, puños, piel que ostenta cierta carga pulsional en forma de pelo que se eriza, como en el pecho, que asoma entre los bordes de la camisa abierta, según dice, "como corresponde a la hombría". El pelo avanza hacia la cara, donde pone mucho interés, quejándose de que el rotulador tan grueso no le deja dibujar bien las facciones. La cabeza se cubre, así como los pies y las piernas, que se protegen con gruesas botas.

La figura tiende a situarse en un eje central, pero ni está del todo en el centro, ni está del todo vertical. Esto ocasiona mucho disgusto a MJ. También se disgusta porque el material no le ha permitido una elaboración más cuidada de los detalles. Ciertamente, a pesar del celo que ha puesto en el dibujo, el rotulador negro emborrona un poco lo que había dibujado a lápiz en primer lugar. Parece que todos estos pequeños matices lo emborronan a él, como si su lugar de *hombre* no fuera posible de no ser absoluto. El personaje no se sitúa en ningún contexto; no hay un más allá del yo pues el arco iris superior es algo que le es inherente. Según verbaliza es el éxito que acompaña a los legionarios, el arco triunfal que se dibuja en cada una de sus máximas, donde no existe el abatimiento; donde se desprecia el dolor y la muerte. Este arco vuelve a envolver al personaje, vuelve a cubrirlo y protegerlo, como otra piel más allá de su cuerpo.



El legionario está llamado a desoír su propia pulsión de muerte, a catalizarla hacia la destrucción. Ante el riesgo de desintegración, de origen interno, ante el cual todo ser vivo está inevitablemente predeterminado, el psicoanálisis freudiano afirma que la libido aparece para volver inofensiva hacia el propio ser esta pulsión destructora, de la cual se libera derivando gran parte de su energía en los objetos exteriores, en forma de pulsión destructiva o de poder; que se desplaza también hacia la pulsión sexual en forma de sadismo hacia el exterior y masoquismo hacia el interior. La pulsión de vida completa el binomio, privilegiando la amistad, la solidaridad entre los miembros del colectivo, para garantizar la conservación de la totalidad, para tender a unidades cada vez mayores. La patria y el honor se ponen por delante del individuo, como garantes de esta unidad. Principio de vida y principio de muerte se complementan. En definitiva, afirmo junto a Samuel Arbiser que “*las acciones del hombre responden, en última instancia, a distintas proporciones en la aleación de Eros y Tánatos*”, (www.alhp.org/foro11.htm).³⁸

Esto es utilizado por los parámetros que dirigen el orden militar, en especial la Legión, donde se acentúan de manera particular. El desplazamiento libidinal fomenta unas actitudes destructivas que son consideradas como *virtudes*, ascendiendo paradójicamente hacia la moral. La moral es otra manifestación del poder del superyo, un superyo introyectado, fuente del sentimiento de culpa.

“¿De qué manera se puede dar consistencia a ese Otro si no es por medio del temor? Hablar de temor, de miedo, es hablar de violencia. El miedo vendrá así a situarse, tal como señaló Hobbes, no como obstáculo del lazo social, sino como su razón de ser. Pero nada más temible que una

³⁸ Este autor perteneciente a la Asociación Latinoamericana de Historia del Psicoanálisis analiza el tema de la guerra bajo la perspectiva psicoanalítica, para lo cual remite al epistolario entre Freud y Einstein de 1932 que analiza el entusiasmo del ser humano por participar en la guerra.

comunidad de temerosos, cohesionados por el miedo, necesitados entonces de enemigo. Es el discurso de la guerra. La pluralización social del enemigo, la debilidad del monopolio del sentido, ha favorecido hoy día que los valores yoicos o meramente grupales o sectarios ocupen el lugar de lo absoluto.”

(Francisco Pereña, 2001, 36)

No hay más que atender al llamado Credo de la Legión para comprender cómo se puede transformar el miedo natural del ser humano ante el dolor y la muerte en instrumento de guerra. MJ se lo sabe de memoria, al menos algunos de sus puntos fundamentales, que recita con orgullo ³⁹:

“El espíritu del legionario es único y sin igual, de ciega y feroz acometida, de buscar siempre acortar distancia con el enemigo y llegar a la bayoneta”.

" Jamás un legionario dirá que está cansado hasta caer reventado".

" No se quejará de fatiga, ni de dolor, ni de hambre, ni de sed, ni de sueño".

Sigue hablando del "espíritu del legionario" con voz solemne:

“Cumplirá con su deber, obedecerá hasta morir”.

En efecto, cada una de estas máximas son llamadas “*espíritus*”⁴⁰. Hay un total de doce y se suceden en el Credo del legionario con nombres como: *Espíritu del Legionario, Espíritu de Compañerismo, Espíritu de Amistad, Espíritu de Unión y Socorro, Espíritu de Sufrimiento y Dureza*, etc. El credo está basado en el Bushido, un antiguo código ético de los samuráis o bushi, elaborado en Japón en el siglo XII. Éste surge, a su vez, de las influencias de la moral de Confucio, junto a creencias sintoístas y a los dogmas de la secta budista zen. Como en el Bushido, la Legión exige como principio esencial la lealtad absoluta al superior y el autodomínio, más allá del pensamiento individual. La agresividad consentida por el Otro, tanto hacia lo externo como hacia lo interno, se convierte en una fuente de satisfacción pulsional.

“Pareciera entonces que la agresividad se satisface siempre o que es el modo primordial de la pulsión de muerte al encontrar ese particular y astuto modo de satisfacción al reunir lo aparentemente más contrapuesto, el redentorismo más altruista (sea comunista o religioso), como fuente de satisfacción, con la intolerancia, expulsión o exterminio del enemigo.”

(Francisco Pereña, 2001, 60)

³⁹ He podido comprobar en http://www.lalegion.com/mistica/credo_legionario.htm, que lo que afirma corresponde a la realidad, sin errar en ninguna palabra.

⁴⁰ www.alistate.com/espíritus.htm

Volviendo a la imagen, observo que, a pesar de las palabras de MJ, que nos dibujan la estampa de un guerrero aguerrido, nuestro personaje ofrece un aspecto poco temible. MJ habla de "llegar a la bayoneta", pero el protagonista de su dibujo está desarmado, con sus manos vacías, y sus brazos caídos a lo largo del cuerpo. Su inestabilidad, que tanto estorba a nuestro paciente-cliente, nos habla de un ser que se sostiene con dificultad, y no de un soldado de las características que el autor asegura. El arco iris, con voluntad de ser triunfal, se aplana, pareciendo más bien un parapente henchido de aire que lo protegiera desde arriba y lo mantuviera en pie mediante cuerdas invisibles que lo conectan; quizás doce cuerdas, los doce espíritus que lo sostienen. El credo y el arco iris convergen para ser expresión simbólica del Otro, para cubrir y asegurar a MJ, así como lo hace su gorra militar, que abriga el Saber inquieto en su pensamiento. Es el Otro, mediante la forma de código, quien legitima la agresividad en la construcción de la masculinidad. Como afirma Teresa Quirici, *"en el hombre, la agresividad, en tanto integra el narcisismo de género es egosintónica y considerada un atributo natural de la masculinidad"*⁴¹ En tanto que MJ se adhiere a esta cobertura, tiene asegurada su masculinidad. Su ser de hombre queda salvaguardado por la protección que le proporciona el uniforme, que lo ubica en el lugar del varón y simboliza la pertenencia a una determinada identidad.

Se marchará del taller algo decepcionado por su dibujo. Afirma que "antes sabía dibujar muy bien", pero ha perdido la práctica. Creo que su imagen ha funcionado efectivamente como un espejo: un reflejo donde esperaba encontrarse como triunfador, con todos los atributos de su ideal masculino, que corresponden a lo que se solicita desde este cuerpo del ejército. Sin embargo, ha dibujado un ser que se tambalea, con el que no quiere identificarse. Es posible que se haya contemplado a sí mismo y su propia visión le resulte insoportable. En el espejo se busca la propia imagen, pero este reflejo puede resultar mortífero. MJ ha encontrado a *otro* con el cual no se puede identificar, aunque de antemano verbalmente ya lo había hecho.

Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

MJ llega a la sala, saluda con un tono de voz muy fuerte y se sienta. No tiene ánimo de pintar, pues, vuelve a repetir, "para hacer algo mal, mejor no hacer nada". Comienza a hablar sobre sí mismo, con el tema de la legión, pero pronto enlaza con el de su novia. Cuenta que tiene una relación con una chica a la que admira. Es cantante, sabe

⁴¹ De *"¿El género hace al síntoma? Masculinidad y trastornos obsesivos."* Montevideo, 2000 en <http://psiconet.com/forors/genero/obsesion.htm>. Teresa Quirici es psicóloga y psicoanalista, especializada en estudios de género y en violencia doméstica.

tocar el piano, y además ha estudiado dos carreras universitarias:

- "No hay en el mundo una mujer más buena que mi novia. Porque con lo lista que es, y aunque llevo sin verla dos años, me sigue queriendo a mí, que no estudio ni trabajo, ni nada. Además es guapísima."

- Pero, ¿por qué no la ves?

- "Vive en Madrid, en el barrio de Salamanca. Tiene mucho dinero. Su casa vale muchos millones."

- ¡Pues vaya suerte que tienes!

- "Sí. Estoy muy contento. Sobre todo porque me quiere mucho. Ella ha podido querer a muchos hombres, pero siempre me dice que me quiere sólo a mí. Nos casaremos pronto."

- ¿Cuánto tiempo hace que sois novios?

- "Más tiempo de la cuenta. Ya hace ocho años...Ella ha sido muy famosa, bueno ahora también lo es, porque trabaja en el circo."

- Y ¿qué hace en el circo?

- "Hace de todo, porque canta y baila muy bien. Pero antes era todavía más famosa. Salía en la tele y cantaba canciones para niños."

- ¿Sí? Quizás la conozco. ¿Cómo se llama?

- "Ana."

- Pues no sé...

- "Lo malo es que se juntó con uno....El Enriquito ese., que es un pedazo de maricón...."

La historia se iba haciendo cada vez menos creíble, pero al llegar a ese detalle, se descubre la fantasía. Su "novia" no es otra que la niña que cantaba de pareja con Enrique del Pozo. El dúo fue muy popular, pues cantaban canciones para niños. MJ tiene unos treinta y tres o treinta y cuatro años, (me ha dado los dos datos), así que sería niño cuando esta pareja era famosa. Es posible que la fantasía empezara a forjarse ya entonces.

Toma un papel y dibuja un corazón a lápiz, atravesado por una flecha. Con bolígrafo escribe: "*Only you forever the life. My love is Ana.*" Después toma otro papel.

Observo que comienza a escribir, pero le dejo cierta intimidad, pues parece una carta. Cuando termina, me lo da, diciendo que es para mí:

La amistad

*Es el más noble y puro
de los sentimientos y es siempre
el más humilde, crece al
amparo del desinterés, se nutre
brindando y florece cada día
con la comprensión, su sitio
está junto al amor y única-
mente los honrados pueden tener
amigos porque el mas ligero
de los calculos lo lesiona,
pues la amistad por ser un
bien reservado a los elegidos
resulta el sentimiento más incom-
prendido y el peor interpretado
No admite renunciamentos*

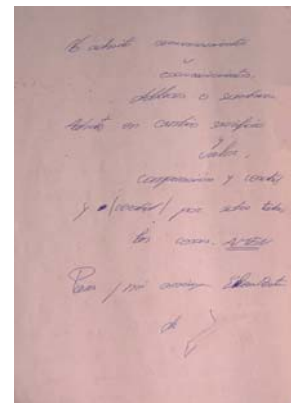
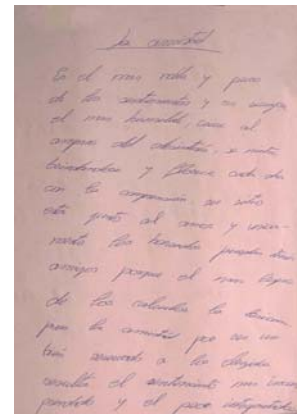
u

*oscurecimientos,
dobleces o sombras
Admite en cambio sacrificio*

y

*valor,
comprensión y verdad,
y ¡verdad! por sobre todas
las cosas. AMEN*

*Para mi amiga Elizaberta
de MJ.*



El texto, que recuerda a los que se editan para formar parte de tarjetas o carteles de corte religioso, muestra cierta habilidad para expresarse, y/o quizás para recordar frases que le gusten a las que haya tenido acceso. Las dos hipótesis me parecen creíbles, no excluyéndose la una a la otra. Su memoria ya la ha puesto a prueba, recordando perfectamente alguno de los "espíritus" del Credo del Legionario⁴².

⁴² Recordemos que se trata de las leyes o mandamientos que siguen los legionarios, cuya veracidad he podido comprobar: www.alistate.com/espíritus.htm.

Su relato acerca de su novia, que detalla con detenimiento, muestra, a pesar de que su contenido no es verosímil, una capacidad notable para construir el discurso, de tal forma que hasta que no empieza a dar detalles acerca de la identidad de la protagonista, se empieza a dudar si en verdad tiene novia.

Este texto, por ello, parece producto de ambas capacidades. Además es un acto de seducción hacia mí, mostrando todo lo que siente. Es un texto que, aunque parece hecho para obsequiarme, realmente vuelve el halago hacia él mismo, pues al llamarme "*mi amiga*", los calificativos de la amistad se los autoatribuye. Se da placer a sí mismo, diciéndose: noble, de sentimientos puros, humilde, desinteresado, comprensivo, amante, honrado, altruista, elegido, (parece por designio divino), incomprendido, decidido, sacrificado, valiente y auténtico. Son los valores que defiende el Credo del Legionario, con los que se identifica, lo que construye su narcisismo. MJ elabora una imagen de sí mismo que ama, pero a partir de la identificación especular, y por lo tanto, imaginaria:

*“Pero es preciso tener en cuenta también que esta primera unificación * constituye al yo, desde el comienzo, en una dimensión especular, imaginaria y, en cierta medida, alienante, pues se identifica con la imagen de otro que él o con su imagen -que no es él-. Personaje un tanto fantasioso, el yo podrá ser así agente de la razón, pero también del delirio.”*

(Carlos Gómez Sánchez, 2002, 217)

(* La *primera unificación* a la que se refiere la cita es a la *fase del espejo*, denominada así por Lacan, para describir un primer momento de la constitución del yo en el que se identifica con la imagen de la madre, anticipando la unidad que le falta, y así soportando la angustia de fragmentación. Su propia imagen en el espejo actualiza esta experiencia)

MJ se identifica con una imagen de sí mismo que elabora por identificación con la imagen creada a partir de los valores ensalzados por un colectivo. Imagen asimismo imaginaria, ideal. Este yo ideal retiene la perfección narcisista que satisface al Otro, esa omnipotencia que nos atribuimos en la niñez, y que el enfrentamiento con el principio de realidad nos echó por tierra. Nuestro narcisismo perdido es sustituido por un objeto que idealizamos, espejo magnífico donde anhelamos contemplarnos. Narcisismo secundario entonces, tal y como lo distinguía Freud, por volver el amor hacia nosotros como un reflejo después de haber escogido el objeto para identificarse.

Sesión 13 del Primer Ciclo. Jueves, 23 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva

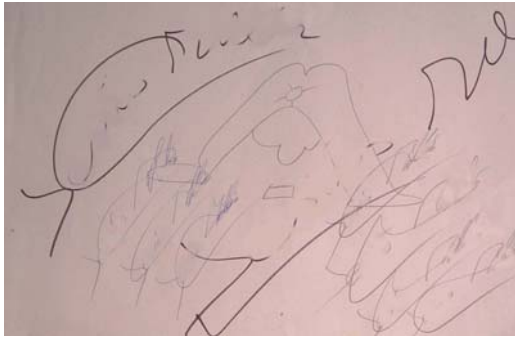
Aparece en la sala MJ. Es casi la hora de terminar, pero esto no parece incomodarle. Se sienta tranquilamente y en uno de los folios repite sin cesar su firma, recreándose visiblemente en ella.

Hasta ahora, cuando ha venido al taller, ha acaparado mi atención con su discurso, un largo monólogo de volumen muy alto. Nadie en la sala puede dejar de oírlo, tanto por su tono de voz, como por lo llamativas que son las inflexiones que da a las palabras. Sin embargo, sólo yo presto atención, pues los/as pacientes-clientes ni siquiera levantan la mirada. Es más, he observado que alguna persona incluso se va cuando él llega.

Pero MJ muestra una gran necesidad de comunicar, por lo que de forma habitual me dispongo a satisfacer ese deseo. Esto normalmente ha sido posible porque las circunstancias lo han permitido, es decir, he podido dedicar un tiempo exclusivamente para él, pues casualmente no ha coincidido con otra persona que me necesitara de manera particular. Pero hoy, dada la hora en que acude y la asistencia de otras personas que me requieren, su presencia es menos espectacular, pues no es viable que le atienda individualmente como las otras veces. Al no tener intención de dirigirse a ninguna de las otras personas que se sientan a la mesa, permanece callado. No dejo de observarlo, de cualquier modo, pudiendo comprobar cómo se exhibe haciendo sus rúbricas, (sobre todo las primeras, que son de gran tamaño), para lo cual adopta una postura algo forzada, que hace desplegar su brazos y su torso, ya bastante grandes en sí, sobre la mesa. Sin duda, intenta sustituir su habitual reclamo verbal, por otro visual. Mi atención sigue sobre él, pero no se lo hago evidente, en parte porque en ese momento estoy trabajando con otra persona y sé de su disposición a acapararme. Por otro lado, me interesa observar cómo reacciona ante la insatisfacción de sus deseos.

Entonces, levanta la voz y, con su talante habitual, cuenta un chiste. Para ello dibuja el esquema que superpone a sus firmas. El chiste, aunque grosero, resulta interesante, pues produce en el espectador un cambio en la percepción. Lo que en principio parece un paisaje con un monte nevado y un sol, se convierte en un hombre desnudo que se agacha visto desde atrás. Él lo cuenta en medio de risas, y mirándome intensamente, sobre todo cuando descubre el final. No sé si busca mi aprobación, y por ello, espera que me ría, o por el contrario, turbarme de algún modo. Procuro una actitud intermedia, que no enjuicia, por lo que sonrío y le digo que me parece un dibujo ingenioso. Seguirá contando otros chistes del mismo tipo, que acompaña de grandes risotadas.

Esta intervención de hoy contrasta con su actitud impecable de otros días, más por cómo se muestra que por lo que dice. En cierto modo, los dos momentos de su chiste



tienen que ver con este cambio. Lo que en principio es un paisaje un tanto idílico, con un sol que se esconde o aparece por la montaña nevada, se convierte en una imagen algo burda. De la misma manera, hasta ahora había mostrado una imagen de sí mismo que responde a lo que considera ideal en un hombre: noble, de sentimientos puros, humilde, desinteresado, comprensivo, amante, honrado, decidido, sacrificado, valiente, etc. Como en el chiste, ha pasado del sentido poético que nos puede evocar un amanecer en plena naturaleza, a mostrarse desinhibido y tosco. Reflexiono sobre su dibujo y sus palabras, y hallo en el primero una muestra más de que, como decía Lacan:

“Así, si seguimos lo que para nosotros es una regla de oro, basada en nuestra noción de la estructura de la actividad simbólica, los elementos significantes deben definirse de entrada por su articulación con los otros elementos significantes.”

(Jacques Lacan, 1996, 289)

En su dibujo, las líneas adquieren nueva significación al establecer relación con otras surgidas después de su primera lectura. **Así, tengo claro que los actos, como las palabras que se pronuncian, nunca tienen un carácter unívoco. Es por ello que las reflexiones acerca de cada caso, como ahora el de MJ, que sin duda ofrecen interpretaciones aproximadas, nunca absolutas, han de darse más bien abriendo el abanico de posibilidades que apuntando en una sola dirección.** MJ me ha mostrado varias formas de relacionarse conmigo, que sólo en el conjunto de actos transferenciales cobrarán sentido.

En este caso, utiliza el chiste para entablar el diálogo. Sabe del poder provocador de estas pequeñas historias que juegan con las palabras, con las imágenes, eludiendo las ataduras superyoicas de la censura o la represión. En efecto, el ingenio y el juego formal, como afirma Carlos Gómez Sánchez, produce una dosis de placer que es aprovechada para expresar, de modo socialmente aceptable, aquello que en el discurso habitual es reprimido por obsceno, violento, cínico o cualquier otra consideración similar. Se burlan así las defensas del espíritu crítico, con una liberación de energía que recupera, según este autor, la libertad infantil de juego, siguiendo las leyes del proceso primario, que eximen de la preocupación por el sentido.

El chiste condensa, más allá de su significado manifiesto, otros significados que, con frecuencia, se contraponen a éste, conviviendo en la misma imagen, o en el mismo discurso, sin importunarse demasiado. Es en esta armonía donde reside su comicidad. Así, el sol alto y poderoso descenderá de su trono de manera instantánea, ocupando el lugar de

esfínter anal. O unos abultados genitales masculinos pasarán a ser, merced al cambio perceptivo, las immaculadas cumbres nevadas de la montaña. Freud explica la naturaleza del chiste afirmando que en la vida psíquica hay un tipo de *compulsión asociativa* que conecta nuestras percepciones. Dice al respecto:

“Parecería que dos catexias coexistentes necesariamente deben ponerse en mutua conexión”.

(Sigmund Freud, 1993, vol II, 244)

Efectivamente, al cohabitar en la misma imagen dos representaciones antagónicas, unidas a sendas cargas de energía psíquica, surge el aspecto cómico de la cuestión que derrumba instantáneamente todas las aspiraciones de belleza, (con sus conexiones hacia una amplia gama de sentimientos profundos), del evocador paisaje de los primeros momentos. El sentido irá hacia delante y hacia atrás en el juego perceptivo, haciéndonos ver, irónicamente, como dirá el propio MJ, “el bonito paisaje...de un culo”. En este caso, se puede comprobar el trabajo de condensación de nuestra psique, esta vez visual, en la que el mismo esquema, (la curva de la montaña o el signo *sol*), pueden expresar simultáneamente varios significados. **Los trazos, como otras veces las palabras, son encrucijadas desde donde podemos optar por varios caminos, eligiendo una determinada vía preferente, en función de lo que nos facilite el contexto perceptivo.**

Desde el enfoque lacaniano, es el trazo o la palabra, en definitiva, el significante, el que nos atrapa en su juego:

“Nuestra perspectiva nos proporciona por el contrario la noción de que el juego del significante se apodera del sujeto, se hace con él más allá de todo lo que él sea capaz de intelectualizar, pero sigue tratándose del juego del significante con sus leyes propias.”

(Jacques Lacan, 1996,290)

El lenguaje se anticipa, imponiendo su ley de Saber Amo, conduciendo nuestra percepción. El elemento significante, en absoluto equivalente a ninguna representación imaginaria en concreto, se va a definir por su articulación con los otros elementos significantes. De entrada, ya lo hemos visto en el carácter del chiste que tratamos, pero, más allá, el propio acto de MJ al contarle no se ha de considerar tampoco con un carácter unívoco. Se define en relación a su proceso, a lo que viene expresando en días pasados y a las circunstancias del momento. ¿Es sólo un deseo de acaparar de nuevo mi atención? Me pregunto si no es un signo de temor a perder el vínculo conmigo, que parece magnificar y que le garantiza una envoltura narcisística, aquella que se ha ido construyendo en estos días con el reflejo de aceptación, de reconocimiento a sus cualidades y de atención casi absoluta, (por azar) que le he dedicado.

Hoy, no respondo a sus expectativas, por lo que deja de lado la imagen de sí

mismo que me mostraba. Parece no importarle, a cambio de sentirse de nuevo escuchado, pero en la manera de contar y reír sus propios chistes hay un resto de angustia: como si buscara desesperadamente la risa de los otros, va posando su mirada en los rostros de los/as asistentes, pero sobre todo en mí, repitiendo el final de la historia, que supuestamente provoca la respuesta anhelada. Nadie le mira, excepto yo, que sólo sonrío, entonces se apresura en revisar su repertorio, para acometer otro nuevo relato. De pronto, se levanta y se marcha.

Creo que, después de su experiencia de omnipotencia de otros días, hoy se ha encontrado con el principio de realidad, que le ha instado a adaptarse a la situación que se le presentaba, intentando obtener la satisfacción en lo real. Las funciones de autoconservación lo han conducido hacia esta estrategia de seducción.

Sesión 15 del Primer Ciclo. Martes, 4 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Como suele hacer, llega a la sala cuando la sesión casi está acabando. Empieza a hablar otra vez de su novia. También me dice que está esperando una gran cantidad de dinero. Que ya tenían que habérselo dado, pues es dinero de una herencia familiar que le corresponde, pero hay un problema legal que lo ha demorado por ahora. Cuando lo reciba, se va a comprar una moto estupenda, que ya tiene encargada, pero que no la quiere retirar hasta que no la pague totalmente. Ya ha entregado un dinero, por lo que en la tienda le han dicho que se la puede llevar si quiere. Pero él prefiere esperar.

Tiene una manera de hablar bastante convincente. Hoy hace una imagen: dibuja una cabeza de león. El león es por sí misma una imagen poderosa, llena de dinamismo, de fuerza, de potencia, que tiene mucho que ver con los valores que se atribuye MJ como "buen legionario". La "ciega y feroz acometida" que ensalza el espíritu del legionario parece representada en este acercamiento al espectador que MJ efectúa, colocando la cabeza del león en primer plano, quizás "buscando acortar distancia con el enemigo". Para que su poder quede manifiesto, el león muestra sus mandíbulas, como MJ me habla hoy de su poder adquisitivo. Alrededor de la cabeza, dibuja un pelaje con trazos rápidos y enérgicos, casi como rayos que dejan ver la energía que irradia. Estas fibras-rayos se vuelven a repetir en las orejas y en las barbas. Muestran todo el vigor que MJ quiere conferir al animal, como haría consigo mismo en sus otras identificaciones de manera verbal. Cada mechón que dibuja me recuerda la larga lista de *virtudes* que se otorga. Redunda en ello y, como si el pelaje del león se continuara en la potente línea que escribe su nombre, las firmas se



sitúan como parte de la melena, dotando la cabeza inicial de una cobertura que le aporta ferocidad.

Hoy ha añadido *nuevos mechones* a su orla: el dinero y los bienes, que se añaden, como las piezas de un patchwork, a la piel con la que se cubre, envoltura narcisística que le asegura, como afirma Didier Anzieu, “*la constancia de un bienestar básico*”.

Sesión 23 del Primer Ciclo. Martes, 2 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Entra saludando, levantando mucho la voz y dirigiéndose especialmente a mí. Al resto de personas que están sentadas a la mesa, como suele hacer, no les presta ninguna atención. Primeramente dice que no va a pintar, pues “no sabe”. Pero le recuerdo algunas de las cosas que ya ha hecho en este taller. Al recordarle aquel dibujo que representaba a un legionario, le comento que demostró bastante facilidad para dibujar la anatomía humana. Esto le hace sonreír; sé que le basta un pequeño reconocimiento de alguna habilidad para hacerle sentirse seguro. Con esta intervención, además, establezco el nexo con sus producciones anteriores, la memoria de su proceso.

Entonces, ya animado, toma un papel y un lápiz y dice que va a pintar a un “guerrero que admira, por su valor, su coraje y su desprecio a la muerte, como los legionarios, que hasta en su himno dicen que son los novios de la muerte”. Dibuja a lápiz un personaje masculino, que muestra toda su musculatura, con un afán por definir cada una de las curvas que la configuran. El personaje tiene el cabello sujeto con una cinta, viste sólo un pequeño calzoncillo, y en su cadera luce un arma, que le llega hasta la rodilla. No olvida ningún detalle. El rostro, muestra una expresión adusta. La mano derecha está dispuesta para empuñar el machete; la izquierda se levanta con el puño cerrado. Muestra, poseer ciertos conocimientos sobre la anatomía humana, en especial, cómo se configura en el cuerpo masculino cuando hay un desarrollo muscular. Estas imágenes recuerdan a la de los cómics de superhéroes, en concreto, del personaje de ficción “Rambo”.

Al rato de estar dibujando, confirma que es este personaje. Observo que le dibuja zonas oscuras en el pecho, (también en las axilas), como hizo con el legionario. Esta insistencia en recalcar la superficie epidérmica tiene que ver con ese valor de la piel como protección, como límite con el afuera, barrera protectora de posibles agresiones que se robustece asimismo en el remarcado de los músculos, como una coraza que mantiene lo bueno en el interior.

El uniforme de los legionarios cuenta con el valor significativo de esta característica física, siendo el único cuerpo del ejército que permite llevar la camisa abierta. Sin duda, representa el pelo de estas zonas, como un atributo varonil más. Puede ilustrar la frase



hecha, que es usada para referirse al hombre fuerte y osado: *"hombre de pelo en pecho"*. Se trata de una figura metonímica que desplaza cualidades a una parte física del ser humano. Al igual que Elina Carril identifica el pene como metonimia del hombre, *"símbolo de omnipotencia o de la más extrema debilidad, también su amo tirano"*, en esta imagen, la presencia del pelo en determinadas zonas, más el abultamiento muscular, *"confirman el narcisismo de género"*. (Elina Carril Berro, 2000, 4). Aquí la referencia concreta al pene es discreta, aunque se puede observar cierto eco en la tensión muscular del brazo izquierdo con el puño cerrado, así como en su firma en la que escribe su nombre y su primer apellido de forma ascendente y con un tamaño considerable respecto al tamaño del formato. (Para salvaguardar su identidad, ha sido semiborrado, por lo que no se puede apreciar en toda su *potencia* visual primitiva).

Me llama especialmente la atención la cinta que sujeta el cabello. Esa atención en retener lo caótico de un cabello largo y suelto se parece a la estructura que los Espíritus del Legionario establecen para evitar la tendencia al estado de desintegración que conlleva la pulsión de muerte. Estas normas plantean la configuración de una *piel* protectora común al colectivo, que al ser compartida, resulta fortalecida:

"Cuando el Yo-piel se desarrolla fundamentalmente sobre la vertiente narcisística, la profantasía de una piel común se transforma en la fantasía secundaria de una piel reforzada e invulnerable".

(Didier Anzieu, 1998, 55)

MJ se recubre con esta piel colectiva, que atiende a la necesidad de vínculo con que le empuja la pulsión de vida. Una envoltura de bienestar que le asegura en su narcisismo.

MJ no volverá más, pero alguna vez me lo he encontrado por los pasillos. Sigue saludándome de manera cortés. Incluso alguna vez se ha disculpado de no haber ido más, dice, con cierta arrogancia, que "anda en unos asuntos que lo tienen muy ocupado". Por su hermana MN sé que intenta estudiar. También llegaré a saber otras cosas de las que me ocupó cuando comento el caso de ella, ya que adquieren un mayor interés en relación con éste.

Sin duda, **el taller ha servido como espacio para desplegar su imagen del cuerpo**, *"encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante"*, como diría Françoise Dolto. Imagen fantasmática y sostén de su narcisismo, que ha extendido con amplitud, creyendo en la certeza de encontrar un espejo donde contemplarse. Pero, es probable que la actividad artística, como fenómeno transicional, y por tanto, puente hacia la realidad, le haya

devuelto en ocasiones un reflejo que no desea: el que le confirma como un ser vulnerable, a pesar de intentar cubrirse de pieles colectivas.

8.2.9 CCH

Es una mujer joven, de sonrisa fácil. Parte de su rostro está quemado; también su brazo, incluso le falta algún dedo. Habla amigablemente con todo el que llega, que le preguntan cómo está, pues acaba de venir de pasar una temporada en el Hospital Ruiz de Alda, con una crisis de su enfermedad. Esto lo sé por el psicólogo 1, ya que ella no va a mencionarlo; aun cuando sus conocidos le preguntan, cambia de tema de inmediato.

Antes de que viniera por primera vez, el psicólogo 1 me habla de ella. Además de contarme su reciente salida de una crisis, me comunica que le ha presentado ya el taller, como una posible actividad. Opina que es muy conveniente en su caso, por el tipo de persona que es y por su patología, (que no me especifica). Nos presenta durante la sesión 2 en la que viene acompañada por él, mostrándose ilusionada y receptiva, aunque este día sólo viene a conocerme.

Sesión 3 del Primer ciclo. Jueves, 18 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Es la primera vez que participa en el taller. Hace dos dibujos.

El primer dibujo es una casa, sin puertas ni ventanas. Está absolutamente rodeada de elementos del paisaje; flanqueada por sendos árboles que nacen, como la propia casa, del mismo borde del papel; tres nubes azules se sitúan sobre la parte derecha, una de ellas casi roza el tejado; el sol, redondo y amarillo, despliega rayos de diferentes tamaños. La composición es muy ordenada y la manera de trabajar, respetuosa con los límites. Este dibujo, como todos los que va a hacer, es firmado en la parte inferior derecha. (En la imagen ha sido borrado.)

El siguiente dibujo está protagonizado por un árbol, que se ubica en el centro de la composición, como antes lo hiciera la casa. Un grueso tronco, que surge desde el borde inferior del papel, sujeta la copa, en la que se diferencian dos niveles: uno detallado, con ramas y hojas definidas; otro que sintetiza en un color plano, verde claro, la percepción de hojas y ramas como un todo global. A los lados del árbol, como antes pasara con la casa, sitúa de forma ordenada, dos grupos de plantas, uno a cada lado, que repiten el esquema de las ramas del árbol. Sin ser exactamente iguales, parecen clones del mismo motivo vegetal, no teniendo ninguno de ellos ningún rasgo que los distinga del resto.

Ambas imágenes tienen en común la inaccesibilidad. La casa no tiene entrada ni salida, no hay ningún hueco que invite a ello. El árbol tampoco presenta huecos; su silueta parece



que lo envolviera, aunque no está realizada con una sola línea, sino varias que se montan un poco sobre la anterior. Ambos motivos surgen desde el mismo filo del papel, por lo que no deja espacio para llegar hasta ellos. Otro tanto pasa alrededor: tanto los árboles del primer dibujo como los arbustos del segundo dejan a la casa y el árbol aislados. Todo está ordenado y medido, cuidadosamente dentro de sus límites cerrados, controlado, como ella misma ha de sentirse una vez que

le han dado el alta en la Unidad de Agudos. Su misma actitud es como el árbol o la casa: como si una calma enrarecida la envolviera; su mirada y movimientos son extrañamente inquietantes, a pesar de esa aparente imperturbabilidad. Es como el silencio que precede a lo terrible, que nos hace estar alerta con la incertidumbre de lo contingente. La casa parece que se volviera de espaldas, ocultándose de la mirada. En cambio, el árbol muestra algo de su interior en la estructura visible de sus ramas y hojas, como si hubiera cierto deseo de dejarse ver después del hermetismo inicial. Pero lo que deja ver es un armazón de rígidas ramas, dispuestas a defenderse más que acoger. Ambos elementos se convierten en protagonistas de las imágenes, por su tamaño y ubicación, aunque el exterior a ellos mantienen un pulso considerable, acechando el liderazgo. Sobre todo en el caso de la casa, parece que se agachara ante la presencia del flamante sol y las pesadas nubes.



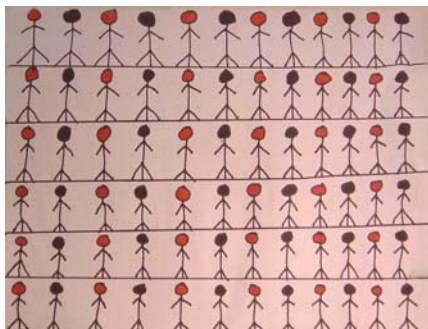
Trabaja tranquilamente, deteniéndose mucho en la técnica, que ejerce de forma limpia y cuidada. Parece orgullosa de lo que hace. Ha firmado sus dos obras.

Sesión 5 del Primer ciclo. Jueves, 25 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Al rato de comenzar el taller llega CCH. Saluda afectuosamente, de una manera que parece contenerse de algo. Es decir, cuando comienza a hablar da la impresión de que va a levantar más la voz, sin embargo no lo hace, (es parecido a no dotar de puertas y ventanas a la casa de su imagen; también al hermetismo de los árboles). La sesión anterior a la de hoy no vino. Esto no me pasa desapercibido, pero no le pregunto nada. No quiero que parezca que le persigo. Sin embargo, estaré atenta por si dice algo por ella misma.

Anuncia que trae una idea pensada, por lo que comienza a trabajar sin perder un minuto. Me pide una regla. Con ella, divide el espacio en seis bandas horizontales, más o



menos iguales de anchas, que rotula en negro. Luego, siempre con el rotulador negro, comienza a repetir un signo de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Se trata de una representación que encarna esquemáticamente al ser humano en su esencia morfológica. Para realizarlo hace un círculo para la cabeza; una línea que baja hasta la horizontal que le sirve de suelo; luego le dibuja las extremidades superiores; las inferiores son una réplica de las primeras. En ningún momento repara verbalmente en lo curioso del aspecto final de cada figura, que parece sujetarse en un trípode, ya que la primera línea que lo fijaba al suelo, aparece como una tercera extremidad.

En total dibujará setenta y dos, sin dejar de trabajar y con una paciencia sorprendente. Cuando termina, comienza a rellenar de color negro la cabeza de todos los que están en los lugares pares. Luego hará igualmente con los impares, esta vez en color rojo. Por último, pone su nombre al final de la penúltima fila.

Elogio su imagen y sonrío, a la vez que me da las gracias. Está contenta del resultado. Dice que se lo va a regalar al psicólogo 1. De esta manera, se lo lleva. Después, él me lo devolverá.

Su imagen es muy interesante y atractiva. Guarda cierta semejanza con las imágenes anteriores. En una de ellas, dibujaba un árbol que se rodeaba de plantas. Decíamos entonces que estos motivos vegetales eran como clones, sin ser exactamente iguales. Aquí volvemos a encontrar la repetición de elementos, aún más rotundamente, pues no hay un personaje protagonista, como ocurría entonces, sino que todos estos personajes están en la misma relación de importancia. Se crea una trama, con un juego rítmico que nos hace pensar en la armonía, como un juego de tensiones compensadas. La sucesión de elementos, ordenados en filas horizontales por las líneas paralelas que atraviesan el formato de lado a lado, nos adentran en una sensación de equilibrio y cierto sosiego en la horizontalidad, pero no quietud ni pereza. En efecto, hay sensación de movimiento, apremiado por el zigzag discontinuo de las extremidades de los pequeños personajes, que hace parecer que fueran a caminar por los corredores horizontales. Esto se neutraliza por las líneas verticales que dibujan, alternativamente, la secuencia de círculos rojos y negros correspondientes a las cabezas de dichas figuras, deteniendo el movimiento horizontal; como si inesperadamente todos los personajes interrumpieran su marcha y se colocaran en formación.

Por otro lado, advertíamos en aquellas imágenes cierta inaccesibilidad hacia el personaje central, (la casa o el árbol). Aquí vuelve a ocurrir, la secuencia ordenada de elementos da apariencia de muro infranqueable. ¿A qué lugar no podemos acceder en este caso? Indudablemente, hay un lugar, (es probable que haya más), al que no podemos

llegar: la individualidad, pues el colectivo la ahoga. Esta percepción se redonda en la ausencia de rasgos faciales, que los conmina a disolverse en el grupo, sin rostro que los distinga. Además, los personajes no pueden relacionarse con el exterior, pues no ven, ni oyen, ni dicen, ni huelen. Quizás sólo podrían caminar o detenerse. Pero sin puente sensible hacia el exterior, parece preferible asegurarse el vínculo que los mantiene en un lugar concreto; por ello, esa primera vertical que baja de cada círculo-cabeza es a la vez tronco del personaje y pie que lo sujeta al suelo, que no molesta una vez que aparecen el par de extremidades inferiores. Efectivamente, no hay ninguna intención de eliminarlo, sino que permanecerá garantizando la pulsión de apego ⁴³, que sostiene a cada ser, como el cordón umbilical que lo conectara con la seguridad del seno materno.

La repetición del mismo elemento, alternando el color, genera un ritmo que tiene que ver mucho con la propia vida. John Dewey nos habla del ritmo, como algo que potencia la expresión:

"Cada golpe al diferenciar una parte dentro del todo, se suma a la fuerza del anterior, al mismo tiempo que crea una expectación que demanda algo que habrá de venir".

(J. Dewey, 138, 1949)

En la imagen de CCH, un personaje nos lleva a otro, y la alternancia del rojo y del negro procura una oposición de energías controlada, una tensión que asegura el equilibrio, como los movimientos de contracción y expansión del corazón humano; como el respirar o el caminar. También son cíclicos los períodos de crisis y de equilibrio en la enfermedad de CCH. Cuando, como ahora, tiene un período más tranquilo, está expuesta a caer otra vez en crisis; así como de la crisis puede esperar a que se restablezca la calma. Lo uno contiene a lo otro, como al mirar un personaje de cabeza roja, estamos viendo ya la inminencia del siguiente. En ese ritmo binario, ambos extremos se pertenecen, se compensan. Tener conciencia de que existen ambos términos ya es mucho más saludable que reconocer sólo uno de ellos, al menos es una conexión con lo real.

Cada uno de los personajes guarda relación morfológica con el resto del grupo y conecta con una de las dos identidades: *cabeza-negra* o *cabeza-roja*. Esta es el único aspecto diferencial, pues aunque los tamaños y las orientaciones de las líneas varían sutilmente, la postura y el orden al que están sujetos los disuelve en el colectivo. Por su relación de semejanza física con el objeto que indica, (el ser humano) hemos de afirmar que estamos ante iconos ⁴⁴.

⁴³ La pulsión de apego o de agarramiento, presentada por Didier Anzieu en su obra *El Yo-piel* (Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998). Se refiere al sostén que proporciona el seno materno al/a la bebé. En un contexto terapéutico este sostén lo aporta el/la terapeuta.

⁴⁴ Umberto Eco llama icono al "*signo que tiene conexión física con el objeto que indica*". (Umberto Eco, 1994, 57)

¿Qué quiere expresar CCH con esta imagen? Ha verbalizado que *traía la idea pensada*, por tanto, había en ella una voluntad de expresión previa a la elaboración de la imagen; de expresión de algo muy concreto. Además hay un receptor específico de este mensaje; también lo ha dicho, (quiere regalársela al psicólogo 1). Por otro lado, podríamos analizar cómo se relaciona la imagen con su situación vital. Acaba de salir de la Unidad de Agudos del Hospital, después de una fuerte crisis. Ahora ha recuperado suficiente *orden* mental para poder salir de allí y recuperar su vida *normal* de paciente psiquiátrico. Efectivamente es el *orden* el protagonista fundamental de su imagen; no lo es ninguna individualidad sino la norma que organiza al colectivo, donde cada ser subjetivo ocupa su lugar, que se le otorga según se adhiera a una identidad de las dos que se ofrecen.

No puedo saber a qué diferencia en concreto se refiere al establecer esta pareja de opuestos, (o de complementarios). Cuando se piensa en una diferencia que distinga la sociedad en dos identidades, rápidamente sale el tema del género. Esto es probable, pero evidentemente no es lo único; menos aún cuando tenemos este caso concreto. Puede asimismo referirse a la naturaleza cíclica de su enfermedad mental, y a la necesidad de superar las crisis y recaídas para recobrar el equilibrio suficiente. Siendo consciente de que volverá a repetir el ciclo, ya que dentro de los protocolos habituales de rehabilitación se intenta que el paciente conozca lo mejor posible su enfermedad, (es lo que se llama psicoeducación ⁴⁵), la dinámica favorable se basa, entre otras cosas, en el reconocimiento de que los estados de crisis, con el tratamiento apropiado y siguiendo un *orden*, están seguidos de estados más propicios. Es un ritmo binario tan esperanzador como terrible.

Es posible asimismo que en su estancia en el hospital haya experimentado el sentimiento de ser una más dentro de un grupo, con toda la pérdida de subjetividad que eso conlleva. Puede estar representada entonces por cualquier icono de los que se suceden en su imagen, o por cada uno de ellos, pues ningún lugar es distinto de otro. Los personajes no tienen facciones, pero ¿qué necesidad hay? Son como los soldados anónimos de un regimiento; sin rostro.

Sesión 6 del Primer ciclo. Martes, 30 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

CCH entra en la sala. Saluda afectuosamente y se sienta. Parece que está más

⁴⁵ (J. M. Cañamares, M. Á. Castejón, A. Florit, J. González, J. A. Hernández, A. Rodríguez, 134, 2001)

inquieta que otras veces. Habla bastante menos, y cuando lo hace es con esa actitud que ya he explicado, con la que da la impresión de que algo puede estallar en cualquier momento. Su tono de voz no es tranquilo, sino que, sin ser de mucho volumen, parece contenido; como cuando alguien intenta contar algo en voz baja, pero en un estado de excitación tal que parece estar gritando.

Vuelve a dibujar una casa, como hizo en la sesión número tres. A diferencia de los dibujos anteriores, existe una línea de suelo, que se eleva sobre el borde inferior del soporte, sobre la que se sitúan la casa y los árboles que la flanquean. Sin embargo, sigue siendo inaccesible, pues la línea de suelo es exclusivamente eso: una línea muy sutil realizada a lápiz; suelo muy endeble frente a la gran masa arquitectónica que se apoya en ella. La ausencia de otros elementos, aparte de los árboles, da la apariencia de que éstos y la casa no estén apoyados en suelo firme, sino en equilibrio sobre una cuerda floja.



No hay exterior más allá de los árboles. El sol radiante del otro día y las nubes que describían el cielo, (protector o perseguidor), han desaparecido de la escena. La nada circunda la casa, ausencia más dolorosa si cabe que una presencia no del todo buena.

No tiene puertas ni ventanas, sólo un óculo en el centro del triángulo que configura el frontón. Este triángulo atrae la mirada del espectador por su regularidad, su color intenso, su ubicación y por la mancha negra y redonda que tiene en su centro. La mirada vaga por las paredes de la casa intentando acceder al interior de alguna manera. Sólo ese hueco parece ser la entrada, pero su negrura no ofrece mucha confianza. Da la impresión de algo encerrado, inaccesible, con una sola conexión con el exterior angustiosa. La imagen anterior no tenía ninguna entrada, pero los colores eran más silenciosos que este rojo, que parece querer llamar nuestra atención, significar una energía que se desborda de los límites del triángulo donde está contenida; que se intenta enfriar desde el exterior por el plano azul que se adhiere a su costado, y neutralizar por el otro ocre.

A pesar de la compañía de los árboles, la imagen denota un aislamiento e inaccesibilidad que resulta desolador. Estos árboles resultan un enigma, pues acompañan la casa, la rodean silenciosamente, participando de su soledad. En los dos casos, árboles verdes que no dejan ver sus ramas, impidiendo que participemos de sus entresijos. Parece que la acompañan, pero temen acercarse a sus hojas.

La casa ilustra de manera ejemplar la transferencia de CCH. En su mirada y en sus palabras parece ocultarse una gran energía que sofoca a duras penas, que contiene dentro de unos límites no del todo confiables. Hablo con ella de temas triviales, pues el silencio se asemeja al espacio de tiempo que antecede a una explosión, en la que su respiración,

rítmica y llamativa, es la cuenta atrás del reloj. Su voz casi rebosa, como vibra el color rojo en su imagen. Intento expresarme en un tono especialmente tranquilo, dejando suficiente espacio al silencio y a la mirada. No pregunto nada, sólo comento una circunstancia particular e inicialmente intrascendente ⁴⁶ del día: la presencia de jardineros en el exterior de las instalaciones. Esto me procura una imagen muy relajante, que puedo ir describiendo y que se relaciona con mi tono de voz, expresamente suave, como si cantara una nana. También se relaciona con los colores que se disponen sobre la mesa, con lo que, en cierto modo, traemos los suaves tonos del jardín, así como el sonido de los aspersores.

Ofrezco, en este caso, una envoltura sonora a CCH, que la acoja más con el sonido de las palabras que con su significado, baño de palabras que le procuren un espejo confortable, quizás aún lejano. En efecto, no espero ingenuamente que en esta primera ocasión, consiga CCH reflejarse en este *espejo sonoro*, como lo llama Didier Anzieu. Pero sí observo que su respiración se atenúa, aunque no consigue aún más que monosílabos, que parecen escaparse de su garganta antes de ser pronunciados. De cualquier modo, es muy probable que quede un resto: la percepción de CCH de encontrarse en un espacio de contención, que no intentará penetrar dentro de la *casa*, si ella no abre ventanas y puertas, pero que ofrece fuera un paisaje confortable y cálido que le invita a salir.

Sesión 18 del Primer ciclo. Jueves, 13 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Comenzamos la sesión CCH y yo. Saluda afectuosamente con su voz contenida, hoy algo menos que otros días. Después llegarán otros/as pacientes-clientes, pero en el rato en que estamos solas, CCH aprovecha para comenzar un diálogo. Al comienzo de la sesión inicia su imagen en silencio. La observo, pero no quiero que lo advierta, por lo que comienzo a elaborar también una imagen de tipo automático, que me permite estar atenta a cuanto hace. Esta estrategia la uso sobre todo en casos como éste, en los que me encuentro con una sola persona, pues no quiero que se sienta presionada por mi mirada.

Unas bandas de colores adheridas y en forma de arco, se relacionan casi instantáneamente con el arco iris. Es un arco iris muy grande y transparente que elabora de izquierda a derecha, creando un espacio muy orgánico que queda contenido debajo de él. Rompe el silencio inesperadamente:

- "¿Tú sabes lo que es la esquizofrenia?"

⁴⁶ Soy consciente de que cualquier comentario hecho en estas circunstancias puede descubrir algún tema que ya no sea trivial.

La pregunta me coge tan de sorpresa que se la hago repetir, no porque no me haya enterado, sino porque no había tenido tiempo de reaccionar. Me esfuerzo en no mostrarme sorprendida.

- "Que si sabes qué es la esquizofrenia".

- Pues no muy bien. ¿Qué es?

- "Yo tengo esquizofrenia. Es estar loca, locura."

Su voz se agudiza, se altera. No digo nada. La miro con atención, esperando a que siga.

"Se vienen a la mente ideas, de irte a la calle, de andar por ahí. No te acuerdas de volver a tu casa, sólo quieres desechar esas ideas".

Acojo sus palabras advirtiéndole que su hermetismo de otros días se está disolviendo. Habitualmente, como he comentado en otras ocasiones, se muestra bastante silenciosa, por lo que su actitud de hoy es absolutamente nueva para mí. Quizás ese resto del que hablaba la última vez esté dando fruto; es posible que CCH percibiera el espacio de contención que le ofrecí, y su recuerdo sea el sedimento donde anide nuestra relación transferencial. Es gratificante que demuestre este deseo de compartir su realidad conmigo tan pronto, pues para ella es la cuarta sesión. Sé que en estos momentos es cuando se comienzan a establecer los vínculos que favorecen la sutil y compleja estructura de la transferencia y la contratransferencia, por lo que pongo buen cuidado en mostrarme receptiva a lo que me cuenta, interesándome por ella pero hasta donde quiera, para que no se sienta interrogada. Así, hablamos durante un buen rato, en el que me cuenta que ha estado ingresada en la Unidad de Agudos del Hospital Ruiz de Alda durante un mes. Parece que ahora está mucho mejor. Es la única persona de entre los/as pacientes que ha verbalizado acerca de su enfermedad.

Mientras habla conmigo, y saluda a algunos amigos, está pintando un gran arco con la pintura de dedos. La aplica con pincel, bastante diluida, empezando por un tono naranja; luego sigue pintando en tonos más fríos. Este gran arco cubre por completo y acota un espacio donde se distingue un paisaje diminuto. En él aparece una casa que difiere de las anteriores: esta muestra por primera vez una puerta de entrada y dos ventanas. Aún sigue siendo complicado el acceso al interior, pues como ya hemos visto



otras veces en su obra, la construcción arranca directamente del filo del papel, además de estar rodeada de elementos. En este caso son bastantes: completamente adheridas a sus paredes dibuja unas vallas que dispone a un lado y otro. No tienen demasiada altura respecto a la casa, pero la protegen ostentando sus extremos superiores, como flechas dirigidas hacia el cielo. En sus representaciones de casas anteriores no había cercados, sino que la casa se flanqueaba de árboles. Estos se sitúan ahora más allá de la empalizada, así como las flores que cierran el conjunto. La serie de elementos crece numéricamente al acercarse a la casa, tanto por la izquierda como por la derecha, quedando ésta en el centro como protagonista del pequeño paisaje. Cercano a ella un sol diminuto apenas deja ver su energía radiante respecto al gran arco iris. Más que protector, el gran arco inevitable, casi amenazador, se muestra como un gran monstruo que *"permite"* la existencia de la casa en un espacio limitado; envolviéndola, aislándola, haciendo caer sobre ella una lluvia de pájaros que la acechan, que sólo vuelan sobre ella, atrapados en el espacio cercado por él. No puedo evitar encontrar paralelismo entre su imagen y lo que me acaba de contar. La esquizofrenia es algo que siempre está sobre ella, aunque unas veces se manifieste más que otras, "no se la puede quitar de encima", como ese gran arco iris, que rodea y asfixia a la pequeña casa, que la aparta del exterior.

Verbaliza que "no se acuerda de volver a casa". La casa, hacia la derecha de la composición, se sitúa en el lugar hacia donde la mirada reposa, en su recorrido por el papel ⁴⁷, el lugar hacia donde caminar. La pequeña casa, con su cercado, se mantiene en pie a pesar de lo débil de su estructura de trazo de lápiz, frente a la pincelada pulsional del arco, ofreciendo la modesta protección de sus paredes de color ausente. Una casa-cuerpo que se recubre de pieles de vallas, árboles y flores, intentando protegerse. Si en los primeros dibujos, el color se adhería a su fachada, ahora esa tensión es expulsada fuera de ella. Es una casa que, a lo largo de las sesiones, abre huecos al exterior y se aleja respecto al formato, ofreciéndonos el paisaje que la circunda. Esto coincide con una mayor apertura verbal de CCH, y la voluntad de hacerme partícipe de su vida. Me muestra así doblemente, el paisaje que la contiene, cuya magnitud se presenta mucho más explícita en su dibujo que en sus palabras, que mantiene contenidas en su discurso. Podría decir que habla con toda naturalidad de su enfermedad, si no fuera porque oigo su voz al hacerlo; es decir, si el contenido de lo hablado lo hubiera conocido a partir de su transcripción. Pero, por encima de sus palabras, hay una mirada inquietante y una entonación, que a duras penas guardan la calma dentro de un oleaje rebosante de vibración. Se podría imaginar igualmente el movimiento relajado del pincel que genera el cauce por donde discurre el arco, y de manera natural pensaríamos que ha sido así. Pero, además de las características que

⁴⁷ Según Rudolf Arnheim, "el lado derecho se caracteriza por ser el más conspicuo y por incrementar el peso visual de un objeto; tal vez porque, cuando el centro de atención se encuentra en el lado izquierdo del campo visual, el "efecto de palanca" acrecienta el peso de los objetos de la derecha." (...) "Dado que la imagen se lee de izquierda a derecha, el movimiento pictórico hacia la derecha se percibe como más fácil, como si exigiera menos esfuerzo". (Rudolf Arnheim, 1992, 49-50)

podemos observar en la imagen, se da la circunstancia de que, como guía de este taller, tengo el privilegio de presenciar su elaboración, la pulsión contenida en el movimiento lento y tenso de su mano que aprieta con fuerza el pincel, no contra el papel sino a sí mismo. De la misma manera CCH *aprieta* sus palabras, como si se gritara para sí, reteniendo la proyección e invirtiendo su dirección, reteniendo esa energía; como un dique que pretendiera no sólo parar la corriente, sino que el río subiera por la pendiente de su cauce.

Me pregunto por el pequeño sol acompañante, que no puede competir en fuerza con el gran arco iris, pero que parece dar luz tímidamente a la casa. Al confiarme sus pensamientos, CCH me demanda respuestas, soluciones, **invistiendo en mí un saber que le devuelvo a partir de su dibujo, a partir de lo que ella misma verbaliza**. Pero en el acto de escuchar y de servirle de espejo, sé que le aportó el calor y el sostén que necesita en este momento.

Sesión 19 del Primer ciclo. Martes, 18 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CCH ya estaba esperando, antes de comenzar la sesión. No está impaciente, pero sí ilusionada. Me sonrío y saluda por mi nombre, manifestando enseguida que trae una idea para pintar. Se sienta y comienza rápidamente.

Directamente con el rotulador, dibuja una gran mariposa, que luego colorea con cuidado. Es una imagen muy compacta, por su silueta cerrada y manchas rotundas. Un perfil acotado que no deja escapar el color cálido de las alas.

La sesión inmediata anterior a ésta también vino CCH, demostrando una transferencia positiva que resultó muy enriquecedora para su proceso. Hoy está especialmente alegre y trabaja con ahínco. La mariposa ostenta unas grandes antenas, tampoco olvida los ojos. De nuevo hacen su aparición los recursos para conectar con lo externo, como hizo abriendo ventanas y puerta en la última casa. Sin embargo, nada la rodea, sólo el color azul del fondo, que unifica el contexto y resalta aún más si cabe la presencia del personaje. Por la posición de los ojos, y la ausencia de otros elementos, se tiene la impresión de que nos ofrece el dorso de su cuerpo, justamente lo que podemos ver en las colecciones de mariposas disecadas. Me hace pensar en la primera casa, que se volvía de espaldas al espectador, escondiendo sus huecos. Pero el caso de la mariposa es sensiblemente distinto: esta adquiere toda su plenitud precisamente en esta posición; es la forma en que se muestra a la contemplación, escondiendo



todo aquello que le acerca a su realidad de insecto; como si camuflara esta realidad con la belleza y el colorido cautivador de sus alas, como el maquillaje en un rostro que necesita esconder su realidad marchita.

Como en las otras obras de CCH, asisto a la elaboración de una imagen contenida, que encuentra la manera de configurarse en torno a un orden. Como ocurría en la sesión anterior, en que la casa se rodeaba de elementos de manera simétrica, (aunque no guardando una relación absoluta); ahora nos encontramos con un esquema ya de por sí, con tendencia a la simetría en la naturaleza. Es como si el orden, y en particular, la correspondencia especular en torno a un eje vertical le proporcionara seguridad, pues en la mayor parte de sus imágenes podemos observar como, de un modo u otro, consigue equilibrar la imagen con este procedimiento. Aquí podemos advertirlo de manera muy nítida, pues el esquema elegido tiene esta particularidad por sí mismo.

Sin embargo, es evidente que ambas mitades no son iguales. Es fácil pensar que la dificultad de hacer una imagen simétrica a otra es lo que explica las diferencias, y esto es evidente, pero no es todo. Una vez más, **la posibilidad de presenciar el acto creativo me hace partícipe del juego**. CCH se entrega a un ritmo vital de latido en el zigzag que borda en el cuerpo del animal, pausada y métricamente, como si siguiera el compás de su propio pulso. Asimismo pone cuidado en situar en lugares aproximados los mismos elementos, refiriéndome con esto a los lunares y perfiles de las alas, pero todo esto lo hace siguiendo un orden. Pero, una vez que se agarra a estos asideros, se abandona por fin a lo lúdico del garabateo en el interior de las alas. Por fin otorga un lugar para lo informe, para el movimiento desiderativo, pleno de energía pulsional que danza, pero que no roza sus bordes. Como si la mariposa volara en sí misma, hacia sí misma; la energía de vuelo contenida en sus alas es la pulsión contenida en su voz, es la pulsión contenida en sus actos, que CCH no permite desbordar, que no se permite proyectar. Choca contra sus límites y se vuelve contra ella misma, en un juego de retención que la salvaguarda de la desintegración que parece temer. El orden es la respuesta al peligro de desintegración, al peligro de sucumbir a la pulsión de muerte. El orden contiene al desorden, como en el discurso se contiene lo no verbalizado. La vida contiene a la muerte:

"Dos fenómenos dan a los Instintos de Muerte la precedencia durante la vida. Uno es irregular, el peso de los traumatismos; el otro es regular, el peso de los años. La desorganización, siempre latente bajo la organización, termina por imponerse".

(Pierre Marty, 1984, 112)

CCH se impone el límite, como hiciera otras veces, pero ha dejado un lugar visible para el tránsito de su pulsión, para el trazo desbocado que se dibuja y conquista el espacio: su propio espacio interior. El orden que se impone evita la desintegración, pero silencia la vida.

Sesión 24 del Primer ciclo. Jueves, 4 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CCH lleva un par de semanas sin participar en el taller. Hoy vuelve, aunque tengo la impresión de que no viene expresamente a esto. En efecto, CCH es una de las personas que no han terminado de *enganchar* en el taller, en cuanto a la asiduidad. Hoy será la última vez que participe, con un total de seis. A pesar de lo reducido del tiempo compartido, es también un ejemplo nítido de cuánto se deposita la experiencia vivencial en la actividad plástica; cómo no nos podemos despojar de nuestra piel al elaborar una imagen; cómo trasluce nuestros miedos, nuestras dudas; y sobre todo el valor de la relación transferencial, que sitúa el objeto artístico en el centro.

Muy pronto repara en las revistas, por las que demuestra bastante interés. Elige algunas imágenes y las pega en un papel. El lugar de privilegio lo otorga a la imagen que más le ha gustado: unos labios entreabiertos. La mirada se acerca a esta zona, haciendo que nos identifiquemos con esta boca que se adelanta y nos aborda. Sobre ella, en un segundo término, aparece la fotografía de una mujer, y a la derecha, otra mujer joven es abrazada por un hombre que queda oculto por el cuerpo de ella. Sobre el conjunto, aplica pintura, pero manifiesta verbalmente que no quiere tapar "la boca tan bonita". (¿Esto significa que lo demás *sí lo quiere tapar?*). Una potente huella de pinceladas verdes sumerge los



personajes que rodean la boca. La imagen de estos labios estaba invadida por otra imagen que en el fotomontaje de la revista habían considerado oportuno para publicitar un producto. CCH lo ha cortado, como se puede ver en el ángulo superior izquierdo. Quizás ha preferido eliminar esta parte, a que hubiera un elemento que distraiga la atención sobre la sensualidad de la fotografía, pero me resulta insólito lo drástico y enérgico del corte.

CCH es una mujer joven, de facciones agradables y ojos claros. Ya había observado, desde el momento que la conocí, que en su rostro hay secuelas de quemaduras. En sus manos, también, pero hasta hoy no he podido ver hasta qué punto está su cuerpo quemado. Hasta ahora la he visto siempre vestida con ropa de manga larga. Pero hoy hace bastante calor, así que lleva un camisa más descubierta. Esto me permite ver sus hombros, a los que les falta masa muscular, cubiertos de una piel, débil y arrugada, que se modela en huecos. Ante la gravedad de las lesiones, la he observado más detenidamente. Advierto algo que me sorprende no haber visto antes: en su mano derecha, le faltan dos falanges en el dedo anular. Cuando dibuja, esta falta queda oculta por la postura de la mano. A partir de este momento me doy cuenta que mantiene casi habitualmente la mano en esta

posición, casi cerrada, por lo que hace difícil reparar en su carencia.

Me resulta más fácil ahora comprender la naturalidad con que ha efectuado el corte a los labios de su imagen: es como un reflejo de lo forcluido en su propio cuerpo, de la agresión que ella misma ha sufrido. Hay pequeñas partes de su cuerpo que no están, que han sido eliminadas. Pero, respecto a su dedo, crea la ilusión de que sigue ahí. Disimula su falta. Además, se pinta y cuida las nueve uñas que le quedan. Esto, lejos de resaltar la ausencia, hace reparar la mirada en alguna de ellas, por lo que pasan desapercibidas las demás, que se presumen semejantes. No puede hacerse con otro dedo que supla la carencia, así que maquilla su ausencia, desplazando la atención. Reflexiono sobre su realidad corporal asimétrica, fragmentada, y su tendencia al orden y la contención en las imágenes. CCH mantiene una piel continua que bordea los contornos, como hacía en el árbol de la sesión número tres, o como ha hecho más recientemente en la mariposa, en la sesión número diecinueve. Como igualmente “*dibuja*” el perfil del dedo que le falta, y lo esconde en el hueco de la mano.

En sus representaciones de casas no faltan árboles que la flanqueen, también vallas y flores, que impiden el fácil acceso. Sólo protegida por estas pieles se permite mostrar sus huecos, ya no como falta sino como posibilidad de comunicación. Hoy, esta boca, a punto de ser devorada por las llamas, es como la puerta que prometía permitirnos el acceso a la casa, una vez superados los obstáculos. Su propia piel quemada es hoy significativa de la valla, los árboles y las flores, paisaje alrededor del yo. Pequeños árboles y humilde empalizada, defendiendo la casa de todo cuanto la aceche. Piel externa que intenta contener y proteger, expuesta a la mirada del otro, ése que construye su discurso a partir de los fragmentos que consigue desgarrar de ella. Contorno que CCH ha de reconstruir a partir de la fragmentación, de la privación que el fuego ha hecho real.

Lo real socava su cuerpo. Pero su cuerpo mutilado es una parte de la totalidad psicossomática que es CCH. Envoltorio roto, cuya visión es posible a través de la mirada de los otros, o mediante el artificio del espejo. También mediante el tacto, donde es a la vez sujeto y objeto, pues CCH toca y es tocada por la misma acción. Su cuerpo es a la vez propio y extraño: un objeto que percibe por sus sentidos, es decir, un dato que llega del exterior, pero a la vez objeto de identificación de ese discurso que se elabora desde fuera.

“En ese espacio que es proyección de la superficie corporal, el sujeto es lo que él percibe: la percepción no se reduce al propio cuerpo, sino que es el propio cuerpo lo que está reducido a la percepción.”

(Sami-Ali, 1996, 113)

Al elaborar la imagen centra la atención en esta boca sugerente, lo que nos distrae de las otras dos fotografías. Mantiene el margen rojo alrededor de ella, que atrae nuestra mirada, mientras que el color verde, (que apoya con su complementariedad), *tapa* el resto

y lo relega a un segundo plano que se ahoga, velado casi por completo bajo la capa de pintura. Refuerza así la presencia de los labios, entreabiertos y sensuales, labios que escapan de las pinceladas. Hacia la derecha, un brazo de piel cálida queda libre del baño verde, conectando con la piel, conteniendo lo informe en su curva acogedora.

Una vez más, el objeto artístico se sitúa entre el paciente-cliente y yo, como testigo y soporte de la transferencia. CCH nunca había hecho referencia a sus quemaduras, pero a partir de los cuerpos de las mujeres que aparecen en las fotografías, que "*desaparecen*" bajo la capa de pintura, me cuenta que cuando era niña se quemó. Quizás siente que su cuerpo "*desapareció*" también bajo las llamas. Un cuerpo que se ausenta, que CCH intenta contener, retener, como hace con su voz. Como siempre, confiando en el proceso, hemos llegado a esta boca que se mantiene aún presente, y que es capaz de dar salida, de verbalizar, el fuego que consume a CCH. EL fuego externo ha dejado sobre su piel la metáfora de otro aún más temible, aún más real, si cabe, por su presencia continua. Un fuego que pretende invisibilizarla, hacerla desaparecer bajo sus llamas. Las quemaduras son huellas de ese incidente traumático que se apuntala en su vida, cicatrices imborrables que condensan en su piel el otro fuego que aún permanece, que *no puede desechar, que no puede quitarse de encima* : la esquizofrenia.

8.2.10 AN

Es una mujer de unos treinta años aproximadamente, según su propia manifestación.⁴⁸ Pero AN aparenta ser mayor, pues su cara está deformada a causa de los numerosos golpes que sufre de manera continua. En efecto, desde el primer momento en que la vi, me llamó la atención el aspecto de su rostro, visiblemente hinchado. En el transcurso del tiempo, he podido verificar la aparición reiterada de hematomas y de vendajes.

La imposibilidad de acceder a los historiales de cada paciente me hace ignorar en un principio la razón de esta circunstancia, hasta que voy confirmando, por las revelaciones de las terapeutas, que AN acostumbra a lanzarse contra el suelo con cierta asiduidad, de tal manera que las heridas, en su mayor parte en la cabeza, nunca llegan a cicatrizar, pues antes de que le retiren los puntos de la última lesión, vuelve a golpearse. Es por esta razón que, a veces, se cubre con un sombrero, en cuyo interior han colocado una protección especial para amortiguar los golpes, que además tapa su vendaje y las huellas de estos episodios. Ella sufre tanto por las heridas como por esa metáfora de su sufrimiento que lleva adosada a la cabeza. Por eso, terapeutas, psicólogos y psiquiatra no quieren que los vendajes se vean, así como tampoco consideran oportunos los dispositivos específicos de protección, pues son demasiado llamativos.

Una monitora del taller ocupacional, cuya formación es en psicología, viene a hablarme de ella, quien no ha venido por el taller ni una vez. Dice que es una persona con un gran problema de comunicación, que se siente a menudo muy triste y que no quiere verbalizar nunca la razón de ello. Me es encomendada precisamente porque manifiesta una angustia insoportable que es incapaz de verbalizar. La monitora comenta que, a veces, ha dicho algo sobre "alguien que está muerto", siendo imposible ayudarla porque se cierra completamente. Incluso me ha dicho que el psiquiatra ha intentado algo mediante la pintura, pidiéndole que representara algo muy concreto (la familia), en su consulta, pero que no ha conseguido nada. Es todo un reto para mí, aún más cuando he podido constatar que, aunque solapadamente, el psiquiatra, me deriva el caso. Con este acto, ratifica la existencia de una posibilidad para AN en el taller de arteterapia: el acceso a una zona de su psique que desde la consulta de psiquiatría no se consigue.

En efecto, AN me es confiada para que le preste especial atención. Pero las circunstancias peculiares de esta investigación me posibilitan este cuidado específico con

⁴⁸ No es demasiado importante saber su edad exacta, aunque el desconocimiento de esto constituya una muestra más de la poca información que he podido obtener de cada uno/a de los/as pacientes-clientes. El único medio, incluso para detalles tan sencillos como éste, son sus propias declaraciones.

ella sólo de manera temporal, pues no tendrá una asistencia regular ni posteriormente formará parte del grupo de observación especial.

Entre los recursos que pongo en práctica para favorecer la asistencia, sobre todo en los primeros momentos, está la seducción, basada en un buen inicio de la relación transferencial, que con AN, a pesar de ser muy positiva, no ha tenido un efecto suficiente. Por ello, su presencia será intermitente y con un total de seis sesiones, demasiado escasas para el trabajo que ambas debíamos realizar. Las personas que han venido lo han hecho por voluntad propia y/o alentadas por sus facultativos. No tengo constancia de ello, pero es probable que verbalmente la monitora haya insistido en aconsejarle que asista, dado el interés con que me presentó su caso. Pero, la evidencia prueba que posiblemente AN necesite más estímulo del que hemos sido capaces de proporcionarle. Lo que sí puedo constatar es que, excepto la primera vez, siempre ha venido sola y con muy buena disponibilidad, lo que me hace pensar en que esas veces, al menos, su participación ha sido voluntaria.

Sesión 17 del Primer Ciclo. Martes, 11 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

En primer lugar, viene la monitora, tal y como he explicado, a presentarme el caso. Después acompaña a AN hasta el taller. Yo la he acogido, demostrándole mi alegría porque viniera. Ha sonreído y se ha sentado.

Comienza con una gran inseguridad. No se atreve ni a coger el lápiz. Siente mucho miedo y no para de decir "¿Qué hago, Dios mío? No puedo hacer nada, no puedo hacer nada...". Le sugiero que tome el lápiz y lo apoye en el papel, este gesto simple nos cuesta a ambas un gran esfuerzo, a pesar de su disponibilidad, que no me pasa inadvertida. Cuando al fin lo consigue, le sugiero que sólo mueva la mano. La primera línea surge después de un rato. Es vertical y va de arriba a abajo. A cada intento, vuelve atrás, repitiendo la misma frase. Se esfuerza, sintiéndose incapaz, se frota la cara. Empieza a temblar, pero no quiere dejarlo. Responde al estímulo, volviendo a insistir sobre las líneas dibujadas, con un gran temor al vacío.



Su dibujo parece describir dos estructuras cerradas, como si fueran construcciones. En efecto, dirá después que son *casas*. Un signo es identificado en un primer momento como un *río*, pero al momento, su significado se condensa con el de la luna. El *río-luna* es recluido en uno de los cuadrados en que se compartimenta la casa. Fuera de las estructuras cerradas identifica un círculo

amarillo como "el sol", al que le pone ojos, y un signo que representa "el humo de la chimenea". Dos de los cuadrados, justo los de debajo del sol, son tapados completamente con pintura de dedos negra.

El sol amarillo y la zona cubierta de negro atrae nuestra mirada y nos plantea un enigma. Sin duda, con estas aportaciones de pintura, AN marca la zona que carga con mayor energía pulsional, al tiempo que dice, como si explicara su última acción:

- "...pues claro que lo pinto de negro, ¡Cómo si no tuviera yo casas negras!".

Le pregunto:

- "¿La casa de Íllora es negra?", (refiriéndome al domicilio familiar).

Sonríe condescendiente respondiendo:

- "No..., es blanca".

Sus palabras me hacen reflexionar. La expresión "pues claro que lo pinto de negro...¡Cómo si no tuviera yo casas negras!", parece reivindicar su derecho a cubrir, hasta invisibilizar, lo que había antes. Encuentro parecido entre este acto y su resistencia a expresar la razón de su tristeza. No quiere dejar fluir su conflicto, verbalmente lo oculta, aunque sí lo manifiesta en sus actos. Como si realmente vistiera de luto su cuerpo, AN se autoagrede cuando no es capaz de soportar la tristeza, dejando una huella visual sobre su piel, un rastro visible de su tristeza. La huella permanece inscrita en su cuerpo, en forma de cicatrices, magulladuras y vendajes, casi permanentes, que se convierten en testigo de su sufrimiento.

El padecimiento de AN no me resulta en absoluto lejano. Ante circunstancias desfavorables los seres humanos reaccionamos, en ocasiones, de manera aparentemente ajena al problema en sí, en los que la tensión acumulada se desborda por fin de los límites. La ansiedad se manifiesta mediante actos, más o menos conscientes, hacia lo externo, hacia el no yo, donde proyectamos lo nocivo, alejándolo de nuestro yo. La agresividad se convierte en "*la manifestación visible de la silenciosa pulsión de muerte*", como indica Francisco Pereña. O, se enquistada en nuestro cuerpo, se vuelve hacia nosotros, como en este caso, en forma de pulsión autodestructiva, donde se expresa, a menudo, por medio de enfermedades somáticas, o por sentimientos hostiles hacia nosotros mismos.

Frieda Fromm-Reichmann nos explica que la diferencia entre la ansiedad de un/a paciente esquizofrénico y de quien no esté afectado por la enfermedad es cuantitativa, pero que este aumento de intensidad confirma una variación cualitativa. Afirma que la ansiedad de los pacientes esquizofrénicos son resultado del conflicto humano universal

entre dependencia y hostilidad, aumentado de manera angustiosa en ellos/as. Los síntomas mentales, en general, son expresión de esta ansiedad y, paradójicamente, una defensa contra ella, a pesar del grado de dramatismo que pueden alcanzar, como ocurre con AN. Pueden ser entendidos como *“un modo de expresar y de evitar la ansiedad”*:

“En otras palabras, la diferencia cuantitativa entre la ansiedad del esquizofrénico y las tensiones de similar motivación de las personas que no han sido traumatizadas afectivamente en un momento tan temprano de la vida como el esquizofrénico, y que por lo tanto pudieron desarrollar una organización más fuerte del yo, es tan grande que adquiere una cualidad totalmente distinta. Es este tremendo volumen de la ansiedad del esquizofrénico lo que la hace insoportable a la larga. Por consiguiente, se la tiene que descargar mediante la formación de síntomas; esto es, se comprueba que la sintomatología esquizofrénica es la expresión de la ansiedad esquizofrénica y la defensa contra ella, que es creada por la enorme tensión entre sus grandes necesidades de dependencia, su temor de abandonarlas, su rechazo de ellas, su hostilidad y su fantasías de destrucción dirigidas contra sí mismo y los demás.”

(Frieda Fromm-Reichmann, 1994,117)

Frente a esa resistencia a decir en la consulta del psiquiatra, aquí ha mostrado una actitud especialmente interesada en participar. Como si demandara un alivio para su angustia, AN se entrega a la actividad, a pesar de que se manifiesta incapaz de hacer nada. Pero su afecto no le paraliza sino que la mueve a intentar expresarse.

Según Francisco Pereña, el síntoma es el retorno de lo reprimido que encierra el saber del inconsciente. Es decir, nos invita a adentrarnos en el inconsciente para localizar el conflicto. AN parece querer señalarnos el camino a partir de su síntoma, que se repite en el tiempo como la señal de un faro. Entonces, emprendemos la búsqueda de su recuerdo, eso que retorna en el síntoma y que quizás se deje ver en algún momento de su proceso.

Su dibujo revela un afán por compartimentar, por clausurar en espacios estancos. Absolutamente sorprendente, en principio, ha sido el acto de tapar lo dibujado, pero responde a la dinámica de ocultar, que es en ella una constante. Hay cierto parecido físico entre el aspecto adormilado del sol y ella misma. Sus ojos, con frecuencia hinchados, suelen permanecer semicerrados, como si quisiera ausentarse. Sin embargo, he comprobado que suele responder con cierta rapidez a la demanda de atención dirigida hacia ella, casi siempre con una sonrisa.

Es muy evidente la implicación de AN en su obra. Su temblor al enfrentarse al papel en blanco, y la perseverancia, a pesar de la ansiedad que le produce, indican un deseo de expresarse, que la imagen en sí misma y lo que verbaliza, (“¡Como si no tuviera yo casas negras!”) confirman, logrando transmitir que algo que está oculto, silenciado, ha tomado forma externa. **No podemos saber qué es, no se puede interpretar una obra aislada mucho más allá de su inmediatez, pero sí que se advierte la presencia de un mensaje, que aunque no podemos descifrar, está ahí.** Es probable que ni la propia AN

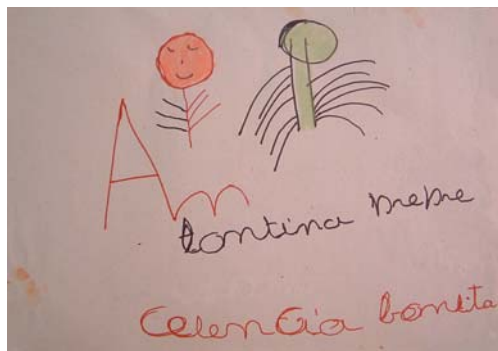
podiera decir de qué se trata, pero ella también percibe que una parte de sí misma ha salido al exterior. Es consciente de su esfuerzo, pero se alegra de conseguirlo.

Sesión 19 del Primer Ciclo. Martes, 18 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

AN se acerca a la sala. Le saludo, realmente satisfecha de que haya vuelto. Sonríe y me dice:

-¡Sí, sívoy a pintar, muy a gusto..sí!"



Sin vacilar, escribe su nombre con rotulador rojo, luego sus apellidos con rotulador negro, (he borrado parte de estos datos, para salvaguardar su intimidad). Entre su nombre y sus apellidos parece querer escribir "continúa depre". Vuelve a escribir con el rotulador rojo, primero una palabra cuyo sentido no llego a comprender, luego "bonita". Me resulta especialmente llamativo su interés inicial de marcar el papel con las palabras que sujetan su identidad, así como el acto de manifestar su estado de tristeza por escrito, con la frase que sitúa entre ambos términos. En cuanto transferencia, expresa un deseo de hacerme conocer algo, de forma totalmente explícita, como una demanda.

Después dice que ha dibujado "un muñeco y un árbol". Ambos tienen la misma estructura, por lo que, a pesar de las diferencias, acusadas aún más por los colores que elige para cada uno, advierto cierto estilo especular. El muñeco se humaniza a partir de su rostro ensimismado y sonriente. La otra imagen que construyó en días pasados, lucía un sol con los ojos cerrados como lunas decrecientes, parecidos a los de este personaje. Para ella es un gran logro, por lo que se muestra muy contenta. Dice que su dibujo es muy bonito, que le gusta, repitiéndolo muy sonriente. Tanto el *muñeco* como el *árbol* se constituyen de manera simétrica a partir de un eje vertical, a cuyos lados se desarrollan una serie de extremidades que avanzan hacia el exterior, como brazos o ramas, quizás expresión de ese deseo de vínculo que creo entender en su transferencia. En especial, el personaje más humano parece abrir sus brazos, con los ojos cerrados, confiando en el abrazo que espera. Pero ningún acto está exento de significado, ni éste es, como afirma Lacan, unívoco. El *árbol* y el *muñeco* alargan sus extremidades buscando un asidero, pero no ahuyentan la posibilidad de que ese movimiento sea al contrario, es decir, que esos trazos, sobre todo en el caso del árbol, sean como saetas que intentan atravesar su cuerpo. Hay en estos trazos una evocación de epitelio cubriente, de envoltura, que se anuda a la

pulsión de apego, como necesidad de vínculo. Pero, la circunstancia particular de AN me hace pensar en el desollamiento de su piel física, la perforación de que es objeto cada vez que se intenta repararla, cosida con aguja e hilo reales, que la atraviesan para cerrar los orificios que se abren en su cuerpo.

Sesión 23 del Primer Ciclo. Martes, 2 de Julio de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Collage.

AN viene muy contenta. Se sienta conmigo a ver una de las revistas que he traído. Me pregunta para qué sirven las revistas y le explico un poco sobre la técnica del collage. Le comento que la fotografía es un material más, que se puede mezclar o no con los demás. Sonríe y elige una imagen en la que se ve dos rostros femeninos, en primer plano y muy cercanos uno de otro. Pone el papel en horizontal y pega la imagen fotográfica en el centro. Esto da la apariencia de que las figuras están asomadas a una pequeña ventana, como si las zonas de papel que quedan a cada lado, fueran paredes que ocultan sus cuerpos. Luego aplica encima pintura de dedos verde, hasta que tapa casi totalmente la imagen. Entonces, me mira algo preocupada, porque "ya no se ven las mujeres". Le digo que puede retirar un poco, usando, por ejemplo, el lado del pincel que no tiene pelo. Prueba en un ángulo y sonrío, fascinada por descubrir otra vez las facciones que habían quedado ocultas por la pintura. Comenta repetidamente: "¡Qué bonito...., qué bonito!" Así retira con cuidado, pacientemente, hasta que vuelven a aparecer los rostros. En ese momento, pone el papel en vertical y escribe su nombre y apellidos, así como 190074. Me enseña su imagen orgullosa, y le digo que es muy bonita. Señalo su nombre y le digo:



-¡Pero si lo has firmado y todo!

-“Sí. -lee su nombre y apellidos en voz alta y añade- mil novecientos setenta y cuatro.” (Esta fecha es la de su nacimiento).

Es de destacar ese deseo de que las imágenes pudieran ser vistas otra vez, no conformándose con verlas difícilmente a través de la pintura. Pero antes de esto, las tapó, es decir, intervino sobre la fotografía, que ya dijo que le parecía muy hermosa. La pintura, y su posterior rayado, incide en la imagen dejando una huella que marca los rostros, como infinidad de "cicatrices" que filtran la visión de las facciones que se esconden debajo. La cicatriz es el rastro del proceso de reparación del daño, es el indicio de que esa reparación está ocurriendo, el significante que lo atestigua. Cuando AN no puede soportar su tristeza se autoagrede. De esta manera, vuelve a obtener, una y otra vez el goce de la reparación.

Hanna Segal nos aclara el concepto de reparación. La pérdida se experimenta como culpa, y la desesperación por la pérdida despiertan el deseo de restaurar y recrear para recuperar, deseo reparatorio que se relaciona con objetos amados, externos e internos.

"En el deseo y la capacidad de restaurar el objeto bueno, interno y externo, se basa la capacidad del yo para conservar el amor y las relaciones a través de conflictos y dificultades. También las actividades creadoras se basan en el deseo del bebé de restaurar y recrear su felicidad perdida, sus objetos internos perdidos y la armonía de su mundo interno".

(Hanna Segal, 1993, 95)

Tras cada agresión, se produce un paréntesis; el yo vuelve a tender hacia la integración.

Pero hay algo más. De pronto, en la elección de la fotografía advierto algo que me remite a sus anteriores intervenciones y que las enlaza. Las *casas* se acercaban una a la otra, de la misma manera que lo hacen ahora los rostros de las dos mujeres, como se acompañaban también el *árbol* y el *muñeco*. Incluso ahora me parece entender el plano de pintura negra que aplicó sobre una de ellas. En esta última imagen, una de las mujeres acoge en su abrazo a la otra, de la misma manera que a la casa silenciada por el color negro, se acerca la otra, que sonríe con su río-luna como boca, acogéndola con un gesto protector. También el *muñeco* sonreía mientras tendía sus brazos, entre tanto el *árbol* parecía ser más vulnerable, con sus ramas-flecha, dudando entre clavarse o extenderse en el aire.

Me cuesta un poco afirmar que el abrazo, con todas sus metáforas, *mujer acogedora, casa sonriente, muñeco de brazos abiertos*, que espera AN lo espera de mí. Sobre todo porque, si es así, ha sido desde el primer momento. Creo que estas imágenes la representan también a ella misma: son la expresión de su sonrisa acogiendo complaciente la atención que se le dedica; son asimismo su espera confiada. Pero en sus dibujos se condensa una demanda, que estoy dispuesta a satisfacer; apelación que me dirige, pues sus elaboraciones están hechas en este contexto del taller, donde el diálogo se establece entre ella y yo.

Incluso la capa de pintura verde de hoy es una manifestación de este fundido que busca para ambas figuras; adquiere, por tanto, una significación que difiere de su acto de cubrir de negro en la primera intervención. Aquí no intenta tapar: cubre y busca la manera de descubrir otra vez las imágenes, de repararlas. Sin embargo, valora ese resto cubriente que las envuelve como una piel común.

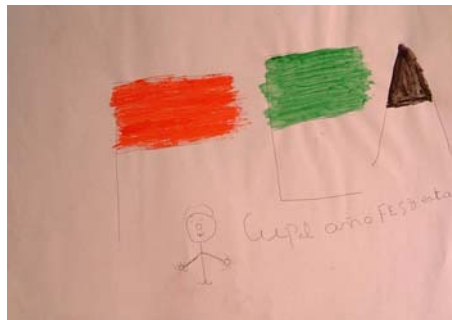
Sesión 1 del Segundo Ciclo. Martes, 22 de Octubre de 2002.

Propuesta: No directiva.

AN está sentada hoy en una silla de ruedas. Lleva unos cuantos días golpeándose en la cabeza. El problema no se encuentra en sus piernas, pero sus facultativos han dado instrucciones para que permanezca sentada todo el tiempo que sea posible, ya que si camina le resulta mucho más fácil tirarse contra el suelo.

Su dibujo es muy significativo, muy revelador. Al principio, no sabía que hacer. Preguntaba ansiosamente, con una gran inseguridad, a la que no había vuelto desde la primera sesión.

Acudo a ella como aquella vez, sugiriéndole un recurso que le sirva para ahuyentar el vacío del papel. Le digo que haga simplemente una letra, la que quiera. Pero hace tres: F, E, A. Realmente ha escrito la palabra "fea". Este calificativo suele oírlo a menudo, en boca de algún paciente y dirigido hacia ella. La circunstancia de estar casi constantemente convaleciente de sus golpes le hacen tener el rostro hinchado y deforme de manera



continua. A esto se une su vendaje y los puntos que cierran las heridas de su cara. Las letras son pronto convertidas en banderas, tal y como ella verbaliza. Sigue hablando y dice que va a dibujar una "niñilla". Elabora una figura con un círculo por cabeza, en cuya parte superior ostenta algo así como un sombrero. El cuerpo es reducido a una línea vertical, de la que parten los brazos, como sendas líneas simétricas, que terminan en un esquema formado por un círculo con

apéndices que salen de él: son las manos. Los pies también aparecen al final de la línea vertical que configura el cuerpo del personaje. En un principio, la boca curva la expresión hacia la tristeza. AN repara en esta situación y borra la boca inicial, convirtiéndola en una sonrisa. Entonces transforma la imagen total en una fiesta de cumpleaños. Así lo escribe bajo las banderas. Me dice que esto es porque hoy celebran el cumpleaños de un compañero, a cuya fiesta ha contribuido cada paciente como ha podido.

La imagen manifiesta una esperanza en la reparación. La paciente-cliente convierte lo feo en hermoso, la tristeza en alegría, la palabra "fea" se llena de color para hacerse banderas para una fiesta. Habla de que va a pintar una niña. Pero, hoy más que nunca, la identificación con su personaje es evidente, a partir del distintivo con el que corona la cabeza, similar a su vendaje. La "niñilla" aglutina las dos partes en que se fragmentaba AN los otros días: el ser desdichado y el que felizmente se repara. Cuando la palabra hiriente se convierte en enarbolada bandera de felicidad, su primer rictus de tristeza se convierte en sonrisa, y de los extremos de sus brazos surgen unas receptivas manos, cuyos dedos ondean alrededor de las tiernas palmas, que se abren buscando donde asirse.

Sesión 6 del Segundo Ciclo. Jueves, 7 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar a partir de la propia silueta en un formato colectivo.

Nos hemos visto en el jardín y la he invitado a venir. No he creído que quisiera, pues su asistencia es intermitente, pero no ha tardado apenas. Ha entendido perfectamente el trabajo propuesto. A partir de su silueta, ha situado los ojos, nariz y la boca, sólo una línea de la que surgen los dientes hacia arriba. Sobre la cabeza, como en el último dibujo, vuelve a aparecer el sombrero-vendaje. Como datos físicos de su cuerpo, además de los rasgos faciales, establece dos planos. En el plano externo dibuja lo que parece corresponder



a sus pechos, simbolizado en dos signos parecidos a arañas, similares a las manos del personaje anterior. También refleja una visión de su anatomía interna, que muestra un tubo que va desde la zona del pecho hasta la del vientre, pero que no conecta directamente con ningún órgano. Cercano al extremo inferior de este conducto dibuja un signo donde se distingue una forma cerrada, como un contenedor, rodeado de una espiral. Este signo parece significar las vísceras, entendidas como un todo. Una línea horizontal inferior parece poner fin a la entidad corporal, aunque hay una atención a situar las cuatro extremidades a lo largo de ella. Hacia el lado derecho, bien colocado a la altura del hombro, vuelve a aparecer el brazo, que supera la silueta inicial.

El dibujo de AN recibe la intervención de GL. A pesar de que protesta por esta invasión, se adapta y tiene en cuenta las líneas que dibuja GL, asumiéndolas como propias y articulando su planteamiento según estas. Así, el espacio generado por ellas será cubierto de color azul. Este espacio acoge el rostro y el pecho. El tubo o franja vertical, parece corresponder bien al tubo digestivo, al respiratorio o al vertebral. Puede que sea alguno de ellos o todos a la vez. De cualquier forma corresponde a la división simétrica del cuerpo humano, de la que AN parece tener conciencia. Esa disposición vertical que parece sujetar la anatomía, une y divide también, generando dos zonas de color. El tubo indica además una vía de penetración en su cuerpo. Su piel no es una envoltura invulnerable sino permeable y frágil. También la intervención de GL ha penetrado en su cuerpo, determinando el proceso de subdivisión, que AN admite como lo hace con las suturas y los vendajes, a pesar de su sufrimiento, no sólo físico sino emocional.



AN no utiliza la imagen generada por su silueta para huir de la imagen de sí misma donde se reconoce. No dibuja una AN ideal, sino que admite su realidad física,

representando los vendajes. Las vendas rodean y sujetan su piel herida, como ese sostén que AN anhela y que deja ver en la relación transferencial, pero también son, en cierto modo, una atadura que se ciñe a su cabeza y permanece ahí, como metonimia de lo real imposible de soportar. ¿Qué es lo real para ella? La angustia, donde habita, mucho más real que el espacio físico que la contiene. Por ello, le ocasiona sufrimiento su propia imagen desvalida.

Decía la monitora de terapia ocupacional que, a veces había conseguido decir algo sobre “alguien que está muerto”, pero su discurso no había pasado de ahí. La pulsión de muerte convoca la angustia de fraccionamiento, la desintegración que nos divide en partes, como su imagen, penetrada y dividida. Pero, persiste un resto dinámico que busca la reparación. Las vendas en su cabeza se sitúan simbólicamente en el lugar de la bisagra, condensando la disposición pulsional en ambos sentidos.

Sesión 17 del Segundo Ciclo. Martes, 14 de Enero de 2003.

Propuesta: Sesión dedicada a plantear las nuevas propuestas, con la presentación de algunos artistas.

Será la última vez que venga al taller. Se sienta y escucha con atención las aportaciones de los/as asistentes, aunque no participa más que para decir que “todo es muy bonito”.

Creo que con una atención personalizada y cierto cuidado en que su asistencia fuera frecuente y regular, se conseguiría bastantes progresos que ayudarían mucho a AN, pues ha mostrado en todo momento una transferencia positiva explícita. Además, se implica personalmente en todo cuánto hace, con el compromiso de no dejar nada a medias. Lo que sí que ha quedado pendiente es su propio proceso, que se interrumpe a partir de este momento.

8.2.11 MF

Es un hombre muy pequeño y grueso, que se mueve y habla lentamente. Al andar, va dejando caer el peso de su cuerpo a un lado y otro, lo que le procura un movimiento muy característico de oscilación.

En su caso hay un elemento que se colocará en el lugar protagonista. El feroz superyó de MF se encarna en un personaje que formó realmente parte de su vida, y cuyo poder se desplaza ahora hacia otras personas. Tuvo problemas con la justicia en su juventud, que le obligaron a estar bajo el dictamen de un juez. Ahora, el *juez* sigue activo en forma de omnipotente figura superyoica, que ordena la vida de MF a partir de sus propias fantasías, mezcladas con las sugerencias y determinaciones que su psicólogo y su psiquiatra toman respecto a él.

Su transferencia tiene un manifiesto componente libidinal, que se erotiza en su caso de manera especial, dando lugar a situaciones incómodas, en la que ha sido fundamental, además de complicado, el establecimiento de límites. Por esta razón, otro tema que se pone en primer plano es el sostén y la contención de su deseo.

Con MF cobra especial importancia la aplicación de la técnica del garabato que debemos a Winnicott, pero con variantes, para adaptarla a su peculiaridad.

Sesión 3 del Primer Ciclo. Jueves, 18 de Abril de 2002.

Propuesta: Personalizada. Trabajar a partir de las letras.

MF llega muy sonriente. Me saluda cortés ofreciéndome la mano, diciendo que se alegra mucho de verme. Le invito a sentarse, pero dice que él no sabe pintar. Su volumen de voz es también muy discreto, apenas le oigo. Le digo que eso no es necesario en este taller. Insiste repetidas veces en que no sabe. Su talante es tranquilo, y sólo deja de sonreír para volver a manifestar su ignorancia. Entonces le pregunto por su firma. En ese momento, sonrío ampliamente y contesta que sí sabe firmar.

Se sienta delante de uno de los papeles y le ofrezco un rotulador, dándole a elegir entre los dos colores que tenemos. Elige el color negro y se dispone a firmar en una esquina. Le digo que procure hacer su firma lo más grande que pueda, que si ocupa todo el papel, tanto mejor. Me mira y se ríe, sin comprender, pero le insisto sin imponerme. Parece muy contento de que le pida esto. Con gesto seguro y ágil, muy distinto a cómo se

mueve, hace una firma en la que pone su nombre y su primer apellido. (No ilustro con imagen para respetar su identidad). La inicial de su nombre, muy grande y en mayúscula, tiene carácter de dibujo, por la decisión de su trazo y lo ondulado de su gesto, ya que responde a un tipo de escritura caligráfica tradicional, que es probable que MF conserve desde sus tiempos de escolar.

Se recrea en el trazo. Luego, las siguientes letras de su nombre, en minúscula, que resultan casi de la misma línea resuelta y firme, van decreciendo en tamaño, y subiendo levemente respecto a la horizontal. Su apellido se acomoda a lo ya escrito, con un sentido compositivo bastante armónico, comenzando con una inicial mayúscula también muy sinuosa. La última letra de su apellido continúa el trazo para oscilar de manera ondulada bajo todo el conjunto, a modo de rúbrica sencilla. Esta línea, libre y tranquila construye tres lazos: el primero hacia la derecha; el segundo, y más amplio, hacia la izquierda; el tercero, que se desvía algo de su trayectoria, hacia la derecha otra vez. Este desvío es controlado, y parece que lo hace para no cruzar sobre las letras de su apellido.

Cuando termina, elogio su caligrafía y se siente feliz y orgulloso, confirmando que siempre ha escrito con "buena letra". Le digo que seguro que sabe dibujar muy bien, pues en verdad, este tipo de escritura es como un dibujo. Le propongo colorear las letras. En principio, duda un poco, pero parece que le gusta la propuesta. Escoge un color rosa para esa primera inicial que domina la composición.

Trabaja con cuidado, dudando como establecer los límites de color cuando no hay línea que lo marque. Opta por soluciones muy discretas, no dejando escapar el color más allá de lo preciso. Para las minúsculas elige el color amarillo. La inicial de su apellido irá en rojo. Ha puesto especial interés en que las iniciales tuvieran diferente color. Está satisfecho con el resultado y lo muestra feliz a algún que otro espectador de los que se acercan a curiosear.

Una vez acabado esto, le propongo un juego: le pido que haga una letra, alguna de estas iniciales que ha hecho. Una vez escrita o dibujada por él, (imagen en detalle con rotulador negro), con ese gesto seguro y confiado le digo que ha escrito una F, pero que en esa letra podemos encontrar también un dibujo. Me mira con incredulidad. Entonces le pregunto si me deja que transforme su letra en un personaje. Me contesta afirmativamente, expectante. Entonces la F se convierte en un personaje, con ojos, boca, orejas y pelo. MF sonríe divertido.



Después, pruebo a empezar yo, (con rotulador rojo), imitando su F, que MF convierte en el mismo monigote que yo había hecho con la suya. En el mismo sentido, jugamos con la A y con la a. A partir de aquí, yo me quedo con el



rotulador negro y él con el rojo, por lo que en la imagen se puede distinguir qué hacemos cada uno. Su A es convertida por mí en sombrero de un personaje que surge debajo de ella. En especial, es interesante como, a partir de una *a* hecha por mí, construye un personaje femenino. La extensión de la *a* hacia la derecha, es compensada con otro trazo similar en la izquierda. En el interior de la letra aparece un rostro, en el que resulta especialmente magnético el signo que ocupa el lugar de la boca; es un rastro de boca que le otorga un potente gesto de sorpresa, aún más acusado por la peculiaridad del cabello y el vínculo morfológico con las orejas despegadas que, como paréntesis, le aportan a la imagen ese aspecto de rostro suspendido, de momento especial. El cuello, cuadrado y adherido a la *a*, que ya se ha convertido en rostro, se conecta a una forma cerrada, bastante redonda que viene a ser el cuerpo. De esta forma surgen unos brazos, formados por una línea simple, en cuyo extremo se pueden contar los cinco dedos que corresponde a cada mano. Las líneas de los brazos no pretenden asemejarse a unos brazos articulados reales. Son líneas que MF moldea a su antojo, que vuelven a recoger la imagen, a suspenderla, en rima asonante con la boca y orejas. No hay extremidades inferiores, teniendo el aspecto de un grueso muñeco de nieve, que por otro lado, se parece mucho a él.

Trabajamos juntos en el mismo papel, pero su trabajo, como ya he dicho, se distingue por estar hecho con rotulador rojo, y situado a la izquierda. Lo que yo hago es en negro y a la derecha. Ambas actuaciones las separo, una vez terminada la sesión, por la línea descendente a lápiz que se puede observar, atravesando de izquierda a derecha.



MF muestra mucha inseguridad. La perspectiva de pintar o dibujar le produce auténtico vértigo, negándose incluso a sentarse a la mesa. En cuanto descubro que ante la propuesta de escribir deja su actitud vacilante y se muestra dispuesto, fraguo la idea de utilizar un método semejante al que he conocido estudiando la obra de Winnicott:

"La técnica da me usata prende abitualmente la forma di quello che si può chiamare il gioco degli scarabocchi. Non vi è niente di originale naturalmente nel gioco degli scarabocchi e non sarebbe giusto per qualcuno imparare come adoperare il gioco degli scarabocchi e poi sentirsi abilitato a fare ciò che io chiamo un consulto terapeutico. Il gioco degli scarabocchi è semplicemente un mezzo per entrare in contatto con il bambino. Ciò che succede nel gioco e nell'intero colloquio dipende dall'uso che si fa dell'esperienza del bambino, incluso il materiale che ne viene fuori".

(Winnicott, 12,1994)

"La técnica usada por mi toma habitualmente la forma de lo que se puede llamar el juego del

*garabato. No hay nada de original naturalmente en el juego del garabato y no sería justo para nadie aprender como usar el juego del garabato y después sentirse preparado para hacer lo que yo llamo una consulta terapéutica. El juego del garabato es simplemente un medio para entrar en contacto con el niño. Lo que sucede en el juego y en el coloquio completo depende del uso que se haga de la experiencia del niño, incluido el material que procede de fuera de él".*⁴⁹

En esta obra, "*Coloquios terapéuticos con los niños*", Winnicott muestra de forma detenida los procesos terapéuticos de veinte niños, de edades comprendidas entre veintiún meses y dieciséis años, incluyendo el caso de una señora de treinta años. Usa el garabato como un resorte que pone en contacto al terapeuta con el paciente-cliente. En este caso, he sustituido el garabato por letras, ya que estas otorgan una sensación de seguridad a MF. Es una zona donde se siente cómodo y seguro, pues está satisfecho de su caligrafía. Probablemente, por como se manifiesta, sea una de las cosas que siente como suya y digna de admiración. En general, su actitud es callada, temerosa, parece que lo que pretende es intentar cumplir la norma, aunque para ello tenga que limitarse a la rutina. Por ello, consiente en escribir, que es algo que ya hace en el taller de terapia ocupacional, y sabe que, no sólo está permitido, sino que su facultativo ve con buenos ojos. Las iniciales de su nombre y apellidos nos abren la puerta hacia la línea constructiva de la forma. Pretendo que advierta la similitud entre las líneas que escriben y las que dibujan, dentro de un contexto de juego que le haga disfrutar de la actividad. Con ello se consigue, aparte del placer lúdico, evidente en sus manifestaciones, una primera relación conmigo que facilita los primeros momentos de su proceso; una relación que se establece dentro del diálogo verbal y no verbal, de las interacciones mutuas, en las que puede advertir que sus decisiones e intervenciones son importantes para mí. También posibilita el primer material generado en el taller, que cobrará significación en el transcurso de las sesiones.

Sesión 10 del Primer Ciclo. Martes, 14 de Mayo de 2002.

Propuesta: Personalizada. Trabajar a partir del garabato.

MF ha venido en varias ocasiones en los días que llevamos de taller, pero nunca quiere hacer nada, pues dice que "el juez no quiere" Sólo la primera vez que vino, conseguí *jugar* con él con las iniciales de su nombre y otras letras. De cualquier manera, vuelvo a invitarlo cada vez que lo veo.

Es la primera vez que le oigo hablar del juez, por lo que terminada la sesión pregunto si

⁴⁹ Traducción propia.

es que está inmerso en algún tipo de proceso judicial. La terapeuta 1 me aclara que lo estuvo, pero hace muchos años que acabó, aunque para él sigue tan vivo como si aún tuviera que comparecer en el juzgado.

Hoy le he ofrecido sentarse con el grupo, aunque no dibuje. Esto no le ha parecido arriesgado, así que ha sonreído y lo ha hecho. Se ha sentado a mi lado. Poco a poco, ha ido pareciéndole interesante lo que se estaba haciendo allí, pero insistía en que él no sabe. Le contesto que no es necesario saber nada. Que de un simple garabato, como ya pudo comprobar la otra vez, salen dibujos interesantes; que a veces, estas líneas nos sorprenden pues esconden dibujos que descubrimos. El reto de *"descubrir el dibujo oculto"* le provoca y, con gran sorpresa mía, me pide un rotulador.

Quiero detenerme un poco en esto de que me piden los materiales, a pesar de que están al alcance de todos. Parece que en esa demanda, no sólo hay una satisfacción de la pereza, sino que parecen decir, *"si tú me das esto, me parece mejor, porque participas en la satisfacción de mi deseo; eres parte de él"*.

Hace un garabato muy rápido, y se me queda mirando. Se ríe y dice:

-*"Pero,...¡Si esto no es nada!"*



Le insisto para que mire bien. Después de un rato de dudas, dice que un ángulo formado por un quiebro de una línea parece la cabeza de un pato. Entonces le digo que es muy listo, que lo ha descubierto. Se pone muy contento. Envalentonado por su éxito, dice que por la parte izquierda hay una pera. Le insto a que termine de dibujar lo que quiera del pato y la pera.

Comienza a repasar con cuidado las líneas primitivas, pero no todas. Además añade otras para definir mejor el animal descubierto, dibujándole unas patas, (cuya forma no recuerda bien), el pico y un ojo. La cabeza del pato queda bastante bien compuesta. Él está cada vez más contento, y repite:

"¡He pintado un pato!, ¡Un pato y una pera!"

Con cuidado colorea de tizas: blanca para el ave, verde para la fruta. No olvida las patas, que pinta de rojo sobre el negro inicial.

La imagen es muy sugerente. Le digo que tiene cierto parecido con la obra de un pintor famoso que se llama Joan Miró. La sonrisa no se le borra, y repite mis palabras como una pregunta, para estar bien seguro. Orgulloso de este último dato, firma su obra como si se

tratara del pintor, cuyo nombre pasa a ser "*Llomi*".

Tanto en el momento de hacer el primer garabato, como en el transcurso de la realización de la imagen, demuestra tener una intuición compositiva muy aguda. Compensa unos planos con otros, las líneas son engrosadas en determinados sitios, a los que se les otorga interés, como la cabeza del animal y la curva inferior de la fruta, que crea unos ritmos bastante equilibrados y agradables. Por otro lado, la atención puesta en estos lugares, que carga de energía pulsional, develan un afán por envolver y subrayar la zona más incisiva del animal, cuya cabeza se adelanta con un potente pico, que parece dispuesto a todo, como la punta de una flecha a punto de ser disparada, que contrasta con las endebles patas, incapaz de sostenerlo. La fruta también presenta una zona engrosada, la que contiene toda su carnosidad, que MF parece proteger con esa espesa línea, como una piel que sujeta su jugo y su ternura.

Por último, la palabra entra en un lugar preciso, donde parecen desembocar las rectas que vienen de cada elemento. Estas líneas, algo enigmáticas surgieron en el primer gesto. A pesar de que una de ellas parece cortar la cabeza del pato y la otra surge de su cuerpo sin tener aisladamente una finalidad concreta, juntas mantienen un esquema que une delicadamente los dos elementos y los dirigen hacia la palabra, con el sentimiento contradictorio y ambiguo de ver la cabeza del personaje seccionada, o atravesada, y por otro lado, como si estuviera sutilmente atada al otro elemento compositivo. Pareciera que el animal tuviera que cargar con el lastre que se sujeta a su cuello. A pesar del cuidado que pone MF en que el color no se salga de las líneas de contorno, no hace ninguna objeción a ésta que penetra en el cuerpo del pato; no parece estorbarle.

Manifiesta, tras la producción de esta imagen, una alegría inusitada. Se la lleva para enseñarla por ahí, probablemente a sus facultativos/as, celadores/as y enfermeros/as, ya que su relación con los demás pacientes es mínima. Trae la imagen otra vez, "para que no se estropee". Parece que entendiera el taller como un lugar seguro, lo suficiente como para garantizar que su obra, de la que se siente bastante orgulloso, no se pierda. Esto es indicativo de la transferencia positiva que ya empieza a mostrar.

Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

MF se acerca apresuradamente hasta el taller para decirme que ya no puede pintar nunca más. Hasta ese momento, yo tenía confianza en que la última sesión nos había abierto el camino. Pero MF me asegura que "se puso muy malo después de pintar el pato".

"Me embelesé con el pato, y no pude comer de lo malo que me puse".

Lo que define MF con el término embelesé⁵⁰, es que su placer excedió los límites. El principio del placer está ligado a la liberación de la energía, característica de los procesos primarios. Pudiera parecer que el placer mayor se obtendría en la total evacuación de la energía. Pero la descarga completa de la tensión significa la inmovilidad de la muerte, la desintegración, aunque no existe entre estos términos una total equivalencia. En efecto, algunas tensiones son placenteras, por lo que estos conceptos presentan cierta ambigüedad.

MF excedió los límites que su superyó le impone. Según palabras de la terapeuta 1, MF rehuye todo aquello que le produce placer, justificándose en las órdenes del juez castrador. Al desobedecer, el vínculo que le une con el Saber Amo se desdibuja, se emborronan sus propios contornos y MF comienza a desintegrarse. El atravesamiento del límite supone un placer en la experiencia de libertad, pero también la ansiedad del vértigo. Por más que insistió en los límites de sus representaciones, en los contornos del animal que robusteció sus líneas donde desplazaba sus propios límites, la experiencia de placer transgredió la norma, la atadura amenazó con disolverse y MF se vio de pronto en el borde del abismo.

Según dice, le tuvieron que dar una pastilla. Le invito a tomar asiento y a que me cuente qué es lo que siente cuando se pone "malo". Me describe, con una expresión en su rostro de gran preocupación, una situación de mucha ansiedad, en la que su respiración se altera. Sigue hablando, refiriéndose, como otras veces, al juez. El juez no quería que pintara. Al desobedecer ha enfermado. Tiene un sentimiento de culpa, porque piensa que el juez se ha enfadado con él.

MF cometió un asesinato hace ya muchos años. Cumplió condena y luego fue internado en el psiquiátrico. El juez que llevó su proceso legal aún sigue formando parte de "su realidad" cotidiana, organizando su vida hasta el último detalle. El juez, o Saber Amo que él percibe es, según sus palabras, "caprichoso", y no le permite hacer todo aquello que le produce placer. Es la encarnación de la ley, pero también simboliza su seguridad: Si sigue estas pautas que le van siendo marcadas, todo irá bien. Pero si no las sigue, haciendo caso omiso de lo que le dicta, parece que perdiera algo. Quizás, la angustia sea provocada por el temor de perder el juez, que significa el orden en su vida, que asume la responsabilidad que MF habría de tener sobre sí mismo.

⁵⁰ La palabra *embelesamiento* proviene del verbo *embelesar* que significa, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su vigésimo primera edición, (Real Academia Española, 1992): "*Suspender, arrebatar, cautivar los sentidos*". Procede etimológicamente de la unión de *en-* y *belesa*, siendo la *belesa*, curiosamente, una planta que tiene virtudes narcóticas. Puede entenderse que el embelesamiento es similar a entrar en un estado narcotizado.

"La agresividad es astuta, como dijimos, a la hora de su satisfacción. Una de sus vías de satisfacción es el superyo: la agresividad a la que se ha renunciado se refugia en el superyo, el cual la ejerce con crueldad sobre el Yo. Ahí encontramos la paradoja de la voracidad superyoica: a más renuncia, mayor crueldad. Dado que la crueldad del superyo se alimenta de la renuncia, a mayor renuncia, mayor severidad superyoica, aumentando así la culpa. De esa manera, la culpa superyoica puede ser una vía de satisfacción de la agresividad, en este caso contra sí mismo."

(Francisco Pereña, 2001, 61-62)

La terapeuta 1, con quien contrasto mis afirmaciones, me ratifica que MF no se permite a sí mismo nada que le produzca placer. De esta manera, busca el autocastigo que lo libera de la culpa, aunque lo atribuye al juez superyoico. MF sonrío complaciente cuando afirma:

"El juez no me deja pintar, ni escribir. Es muy caprichoso."

Francisco Pereña nos habla de esta culpa, *"que mediante el castigo o la mera renuncia pretenderá dar una consistencia al Otro primordial, es decir, un Otro originario, protector y temible que incorporado como superyo exigirá la propia aniquilación como holocausto al Miedo"*. (Francisco Pereña, 2001, 50)

MF necesita de su juez, al que mantiene mediante la renuncia. Pero habla de un juez "caprichoso", y sonrío con condescendencia ante sus demandas. Pero si le vuelve la espalda, reaparece el miedo. Así, busca su propio castigo, asegurado por esa culpa superyoica, "cuyo goce y sostén es la satisfacción masoquista" , tal y como expresa Pereña.

Sesión 16 del Primer Ciclo. Jueves, 6 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Como viene siendo ya una costumbre, ha estado observando desde el pasillo durante bastante rato. Pero el umbral, a pesar de que las puertas están abiertas de par en par, es como esa frontera hacia el placer que no debe traspasar. Por ello, sólo mira a su través. Le invito varias veces a pasar y sentarse, pero sólo oscila sobre su propio cuerpo, al tiempo que balancea negativamente su cabeza. En una de estas ocasiones, da por fin un paso hacia delante, acercándose a una silla que le ofrezco. Se sienta muy despacio.

Comenzamos a hablar. Durante la conversación, en la que actualiza sus recuerdos, le pongo un pedazo de barro delante, sin decirle nada al respecto. Entiende que de alguna manera le estoy pidiendo que haga algo con él. Numerosas veces me dice, aún sin

verbalizar yo mi demanda, que no puede pintar porque el juez se enfada. Pero llega a la sala su psiquiatra, que le insiste para que tome barro, para que haga algo con él. Este material está siempre sobre la mesa, pero nadie le presta la menor atención, a pesar de que la terapeuta 1 y yo solemos trabajar de forma mecánica con él, para estimular a los/las pacientes-clientes a usarlo. MF se decide a trabajar con él porque se lo ha dicho su facultativo, que, encarna para él el papel de juez. Le dice que trabaje elaborando algún objeto, poniéndole como ejemplo diversas cosas, yendo de objetos de mayor complejidad formal a otros más sencillos.

Antes de que el psiquiatra llegara a la sala, habíamos estado hablando de un coche que tuvo, y curiosamente éste le propone que haga un coche, después, una rueda. Esto sí que le seduce y se atreve. Se trata de una pequeña rueda de Citroën, con la forma típica del tapacubos.

Ante este nuevo material se encuentra muy inseguro. No obstante, lo tomará entre sus dedos apretando suavemente una pequeña porción. Mientras, seguimos hablando del coche, así como de un camión con el que trabajó hace ya mucho tiempo, pero pienso por su actitud y por la del psiquiatra, que en la historia del coche hay algo que puede ser útil para el



proceso. Efectivamente, cuenta que lo tuvo que vender estando aún impecable, porque fue cuando se puso "malo". Al parecer, le robaron una rueda, y esta circunstancia le parece a él que es otra razón para venderlo. La ausencia de esta parte del auto desdibuja su integridad, lo diluye y justifica su venta. MF dice que "es mejor deshacerse de él".

A partir de ahí ha estado hablando mucho, sin dejar de formar su rueda, sobre el primer tiempo de su internamiento. Cuenta cómo se escapó de aquí cuando vivía en el pabellón antiguo, (donde ahora se ubica la Facultad de Bellas Artes). Se escapó porque tenía un "ácido". Cuando explica que no lo podían coger, por lo mucho que corría, se ríe divertido, y nombra a los enfermeros que corrían tras él.

Comenta apenado, que si su padre hubiera querido ayudarlo a pagar la fianza, no habría estado primero en la cárcel y luego en el Hospital Psiquiátrico. Si así hubiera sido "habría tomado otro camino en mi vida". Mientras, el neumático "recuperado" se desliza entre sus dedos, buscando asimismo el camino perdido por donde rodar.

En este sentido, recuerda también la ocasión en que su hermana intentó sacarlo del hospital para que fuera a vivir con ella, pero dice que "ni (psicólogo 1) ni D. (psiquiatra) quisieron, aunque entonces no estaba muy malo". Este "no querer" lo expresa como un capricho de los facultativos, sin darle otra explicación; de la misma forma que afirma que "el juez es caprichoso". Su enfermedad no explica que esté internado aquí, pues si enfermara en otra ciudad, "iría al médico de allí igual que hago aquí". Escinde aquí la razón de su malestar fuera de él, hacia su padre, el psicólogo 1 y el psiquiatra, como

defensa, pues resulta demasiado insoportable pensarse el responsable de su situación. Pero sigue adherido a la culpa, castigándose con la renuncia al placer, que hace crecer el poder omnipotente del Otro. La agresividad se dirige sobre sí mismo mediante el superyó, cuya severidad se muestra como culpa.

“Hay un tipo de culpabilidad que se satisface pulsionalmente con la exigencia de castigo, de tal manera que esa culpabilidad, como oferta fantasmática de satisfacción, carece de responsabilidad.”

(Francisco Pereña, 2001, 61)

De tal modo, MF deja su vida en manos del Otro. La culpa es superyoica, responsabilidad inocente, impune. MF así, no se siente responsable de su decir ni de su hacer.

Cuando cuenta todo esto, parece bastante afectado, tiembla cada vez más, y dice que se está poniendo “malo”. No por ello deja de perfeccionar su rueda, el objeto “recobrado” por él mismo. Le pregunto por qué sabe que se está poniendo “malo”. Dice que se encuentra muy nervioso, y que cuando se pone así no quiere comer.

Vuelve a mostrar la fuerza que tiene para él el *Saber Amo*, cuyo símbolo es el juez. Este supuesto juez se personifica en la figura del psiquiatra, poseedor de toda la sabiduría y el poder. Es interesante ver que al psicólogo le dice por su nombre y al psiquiatra le trata de “Don”, estableciendo con este último una distancia evidente, (a mí me trata de “niño”). Aún vive en él ese juez que lo condenó. De la persona real del juez no sabe nada hace mucho tiempo, tanto como años que tuvo problemas con la justicia. Es el “juez” que pervive en él, el que no quiere que pinte, ni que haga nada que le produzca algún placer. Es decir, está dispuesto a acatar cualquier “orden” dada por el “juez”, provenga ésta del psiquiatra o de su inconsciente. Es quien dicta el guión de su vida, representando la realización de su deseo. De acuerdo con Natividad Corral, reconozco en él la encarnación del fantasma, por constituir su fantasía primordial, que da sentido a todas sus demás fantasías:

“El sujeto está dividido entre el sujeto y el objeto que él mismo es; él es en su fantasma (representación del trauma imaginario de seducción freudiano) el objeto del que el Otro goza, el que tapona la falta en ser del Otro. Esto revela la presencia en el sujeto de lo pulsional: el sujeto es en cuanto objeto, esa “libra de carne”(Shakespeare) ofrecida al Otro para otorgarle sentido, y otorgárselo al mismo tiempo al goce del sujeto. Tal es el uso fundamental del fantasma.”

(Natividad Corral, 1996, 47)

El “*fantasma*” es una escenificación imaginaria en la que se encuentra presente el sujeto y que supone la realización de un deseo inconsciente. Pero, para Freud, se refiere asimismo a fantasías conscientes, sueños diurnos y ensoñaciones, o a fantasías inconscientes, como formaciones subliminales, preconscientes, y fantasmas inconscientes. El fantasma, más que instituir el objeto deseado, representa una secuencia de la que participa el sujeto. Es el sujeto hecho objeto para el goce del Otro.

Sesión 18 del Primer Ciclo. Jueves, 13 de Junio de 2002.

MF deambula por el pasillo, se para en el amplio umbral de la puerta y mira hacia adentro, pero más allá de la mesa; dirige su mirada hacia las ventanas. Su expresión es de quien está recibiendo una reprimenda, muy serio, con la cabeza baja. Las persianas están bajadas, por lo que no hay nada que mirar a través de los cristales. No se aparta de la puerta, no se va pero tampoco entra. Sigue mirando durante mucho tiempo. Una de las veces le digo que si le pasa algo. No dice nada, pero insiste en su actitud.

Vuelvo a preguntarle cuando la sesión acaba. Ahora estamos solos. Ha estado casi dos horas de pie en el mismo sitio. Entonces, me cuenta que es el juez, que le dice que se tiene que ir el día 17, o puede que antes. Me lo cuenta como algo inevitable, la voluntad incuestionable de quien ordena su vida.

Sesión 21 del Primer Ciclo. Martes, 25 de Junio de 2002.

MF merodea por la puerta. Su presencia no me resulta incómoda, pero me gustaría que fuera capaz de expresar qué es lo que le preocupa. Estamos solos, pero él no me mira a mí; sólo mira las ventanas. Le pregunto qué le ocurre, pues hace varios días que observo esta misma actitud. Entonces, comienza a hablar:

"Yo entiendo las ventanas. Me dicen cosas distintas: una, que me voy a ir a las cuatro; otra, que me voy a las diez. Pero la que dice la verdad es la de las cuatro. Es que D. (el psiquiatra) y (el psicólogo 1) me quieren echar de aquí. ¡Sí...sí, me quieren echar de aquí!".

Evidencia una gran preocupación por esto. Intento tranquilizarlo, y le pregunto por qué dice esto.

"He hablado dos veces con el juez. Me ha dicho que fuera a pelarme inmediatamente."

Poco a poco consigo tranquilizarlo. Sus alucinaciones auditivas son muy potentes. Se sienta a mi lado, y la conversación se desvía progresivamente hacia sus recuerdos. Comienza a contarme cosas de cuando era muy joven. Sembraba el grano y segaba, pero llegaron los tractores y ya no segó más. Trabajaba en las tierras de sus padres. Me sigue contando cómo lo hacía. Yo sólo lo escucho con atención. En un momento de su discurso me dice:

"El juez me dijo que matara a mi tío, que en paz descanse. Tuve que hacerlo".

Su expresión cambia cuando se refiere a este episodio de su vida. Es como cuando me cuenta que no puede pintar; su gesto acompaña las palabras matizándolas con una veladura de lo irremediable, lo que él no puede evitar, pues viene dictado desde fuera y no puede negarse a ello.

Se va, pero antes de que la sesión termine, viene otra vez, sonriendo y acercándose poco a poco, hasta ponerse casi encima de mí, que aún sigo sentada. Me pide que le bese, que soy muy guapa. Vuelvo a establecer los límites: le digo que soy su amiga, pero nada más, por lo que no voy a besarle. Pero insiste, diciendo "que por eso no voy a perder la honra". Le indico suavemente que se siente y trabaje, sin darle más importancia, por lo que parece cansarse, hasta que se marcha. Soy consciente de que este "*amor de transferencia*" es normal, por lo que no me causa ningún problema. Por éste, estoy llamada a ocupar el lugar del deseo para, como afirma Natividad Corral, cicatrizar la herida de la falta.

Sin duda, mi atención y mi dedicación inciden en MF, modelando, en cierta medida, su relación conmigo. Producen un efecto que Lacan llama "*efecto de transferencia*". Este efecto es el amor, que, añade, como todo amor se sitúa en el campo del narcisismo: "*amar es, esencialmente, querer ser amado*".

MF responde a mi celo por contenerlo, por reforzar su piel narcisística, tejiendo con toda la ternura que soy capaz sobre sus huecos, sin más herramientas, como hoy, que la escucha y la mirada. Me encuentro en el lugar de su deseo, que él hace hoy evidente; a la vez que me descubre mi propio deseo, vinculándose al suyo. En efecto, me detengo a reflexionar cómo también sus confidencias de hoy, como otros días sus dibujos, dentro de la relación transferencial, me producen el efecto de un bálsamo, que me confirman dentro del taller, que hacen comfortable este lugar, que MF contribuye a construir para mí.

Sesión 1 del Segundo Ciclo. Martes, 22 de Octubre de 2002.

Se abre el taller del segundo ciclo. En esta primera sesión, MF se acercará a la sala, pero sólo saludará y se marchará. No ha querido participar. Nuestro último encuentro fue hace cuatro meses, en el que me mostró una transferencia positiva, erotizada por cierta dosis de deseo manifiesto. Después de aquello, aún estuve un mes más en el centro, pero él apenas se acercaba al taller, quizás temiendo un nuevo rechazo de sus proposiciones, necesario para el establecimiento de límites. Pero hoy, que comienzo este nuevo periodo, todos los/as pacientes-clientes son recibidos/as por mí con un entusiasmo especial, ya que a la mayoría no los/as veía desde hace tres meses, y sé que estos primeros momentos son fundamentales para renovar los vínculos que nos unían. También sé de la contingencia interpretativa de estos nuevos encuentros; algunos pueden abrigar la fantasía de una relación más allá del taller y de la actividad que en él desarrollamos, pero aun así, esta acogida es fundamental.

Sesión 8 del Segundo Ciclo. Jueves, 14 de Noviembre de 2002.

Propuesta: No directiva.

MF merodea tan a menudo durante los últimos días por la puerta del taller que su presencia se ha convertido en algo habitual, sin esperar que lo sea su participación. Sin embargo, hoy ha entrado. Ha venido de buen humor, pero no tiene mucho interés en sentarse a la mesa. Sigue mis movimientos con insistencia, con una sonrisa que ya sé identificar como signo de proposición de intimidad entre los dos. Me persigue por la sala, mientras coloco las sillas en su lugar. Su proximidad me hace volverme más de una ocasión, para negarme a su solicitud. Pero él sigue sonriendo. Cuando sonrío así, es muy posible que lo siguiente es que me pida un beso. Su insistencia me obliga a ponerme bastante seria.

Ante mi actitud, hoy me plantea "que me va a hacer un dibujo, para que no me enfade". Mis palabras y la manera en que las pronuncio son entendidas como enfado, aunque no es más que la puesta en escena del establecimiento de los límites. Pero encuentra la solución, situando el objeto artístico en el centro de la relación transferencial, como un regalo que me ofrece. Me da lo que sabe que quiero, buscando mi satisfacción, me ofrece entonces, siguiendo a Lacan, un equivalente del falo. Si el dibujo es el objeto de mi demanda, será porque me falta. Algo que me falta, que él me puede dar como un don. Entonces realiza una imagen, que no es cualquiera, sino una representación de sí mismo en la realización de lo que considera una gran hazaña. Es decir, el don es él mismo, él es el

objeto de mi satisfacción.

Se ha sentado en nuestro antiguo espacio de la sala de juntas y ha trabajado en la elaboración de una imagen que nos hace pensar inmediatamente en las escenas de caza de las pinturas rupestres. Representa una figura humana que corre tras un animal. El personaje humano sujeta algo que parece un arma de grandes dimensiones. La acción transcurre de izquierda a derecha y ambos



seres parecen, por su postura, estar corriendo. Ha construido las figuras con rotulador negro: primero la silueta y luego el interior delimitado por ella, que rellena por completo con el mismo material, confiriéndole corporeidad. Después, pinta encima con tizas: amarilla para la figura humana y el arma, blanca para el animal.

Muy contento, me muestra su obra. Dice que ha pintado algo que le pasó de verdad. Cuando era muy joven, casi un niño, pastoreaba borregos. Un día, uno se escapó del rebaño. Así que cogió su honda, la cargó con una piedra y girándola sobre su cabeza, proyectó la piedra hacia donde se encontraba el animal con intención de asustarlo y dirigirlo otra vez hacia el rebaño. Pero la piedra impactó sobre el borrego, que murió en el acto. Esto lo cuenta riéndose, pues le parece una gran hazaña de su juventud, muestra de su fuerza. La imagen evidencia el momento justo antes de que ocurriera; la piedra aún en la honda. El arma, enorme respecto a la escena, es pintada del mismo color que su cuerpo, como una prolongación del mismo. Otra vez, ese objeto separable del cuerpo, para ejercer la autoridad, pero que se siente como parte de él. Hacia la piedra desplaza toda la carga pulsional que muestra, orgulloso de su poder, muy grande, para que no quede duda de ello, poniendo forma a lo informe, recobrando el rebaño, (la forma, el orden humano sobre la naturaleza).

MF necesita ser reconocido en su ser de sujeto varón, por eso demuestra mediante su imagen la dimensión de su poder. Se trata de un poder dinámico, elemento de avance, capaz de atravesar la piel del cordero, que nos trae cierta resonancia de su flamante firma ascendente, así como del incisivo pico del pato. La terapeuta 1 explica su actitud acosadora en la búsqueda del reconocimiento público de su masculinidad. Ese acto de asediarme intenta echar abajo las murmuraciones que dudan de su heterosexualidad. Es probable que también así se lo demuestre a sí mismo. En su dibujo, dedicado a mí, pues así lo dice, me muestra su poder; se siente feliz cuando le digo que no me extraña que matara al cordero: "es una piedra muy grande". Me promete otro dibujo donde quiere representar otra hazaña de juventud.

La similitud con las escenas de caza rupestres me invitan a la reflexión sobre el sentido mágico de esta imagen: no es por nada que la ha elaborado, precisamente hoy,

después de su persecución. De alguna manera, ocupo el lugar del animal, que intenta MF acorrallar en los rincones de la sala. Cuánto más lo creo al observar la manera en que desiste de hacerlo: no se muestra apurado o decepcionado, como si fuera una causa perdida, sino que sigue sonriendo, con talante condescendiente. Como si hubiera decidido ir más despacio en su *cacería*, usando otras armas. Por ello, intenta seducirme a partir de lo que sabe que quiero de él. Por esto se esmera en su elaboración y me sonrío al entregármelo, diciendo que es *especial* para mí. Representa en su imagen el momento antes de dar caza al cordero, pero culmina la historia verbalmente.

Hay que apuntar, además, que el tema del tamaño es un problema para este paciente-cliente. Es un hombre de corta estatura, que refiere muchas veces su tamaño físico en relación a diversas empresas que ha realizado a lo largo de su vida. En todas ellas hay un componente de poder sobre elementos u hombres mucho más grandes que él. Quizás sea éste el motivo del tamaño que otorga a su piedra.

Esta será su última intervención, aunque su presencia va a seguir siendo frecuente, convirtiéndose en algo habitual. Sin embargo, MF no pasará muchas veces de la puerta, observando mis movimientos desde el pasillo, y contestando cortésmente a mi saludo.

A pesar de que la producción de MF es escasa, su proceso es muy intenso, por las resistencias que ha sufrido respecto a la actividad, y cómo ha ido afrontándolas o esquivándolas. Me sorprende hoy con esta obra, como si no temiera el efecto que la descarga de placer le ha producido en las otras ocasiones. Parece que hubiera dado otra vez la espalda al omnipotente *juez-superyó*, aunque esta vez no tengo noticias de que posteriormente haya vuelto a sentirse mal, como ocurrió la vez pasada que *desafió la ley*.

Aproximadamente un mes más tarde, el día 20 de Diciembre, este dibujo será expuesto dentro de una selección hecha entre la totalidad de los trabajos realizados hasta entonces, dentro de la muestra que se efectuó en el centro, formando parte de la fiesta navideña. Fue elegida porque, además de su acertada composición, con ese guiño que hace a las escenas de caza de las pinturas rupestres, es el ejemplo de cómo **una imagen nos devuelve la experiencia**. Además, MF necesita un reconocimiento de su esfuerzo en vencer la resistencia, enfrentando la norma que le impone su Saber Amo.

No me equivoqué en suponer la satisfacción que le iba a producir ver su obra expuesta. MF comienza a reír gozoso, a la vez que vuelve a relatar cómo mató al borrego de una pedrada. Esto le hace sentirse como un héroe, capaz, por la fuerza de su brazo, de grandes hazañas. No obstante, con su habitual sentido autocrítico, comienza a analizar su dibujo. Piensa que haber pintado primero al borrego de color negro ha sido un error, aunque luego insiste con pintura blanca. Se ríe de sí mismo: dice que se ha pintado zurdo, pues parece que la figura que lo representa hace girar la honda con la mano izquierda. Repite una y otra vez su proeza, también refiere que otro día pintará cuando levantó por el rabo a un cerdo, para que no se escapara del cuchillo. Todo esto le causa mucha risa, a la

vez que orgullo. Él no ha recibido visitas, pero no parece que le importe. Está muy emocionado con su dibujo, tanto que desvía cualquier conversación al mismo tema, una y otra vez.

Poco a poco, en el segundo ciclo, el taller se va desplazando hacia la sala del espejo. A pesar de que los materiales serán esparcidos cada día, durante mucho tiempo, sobre la mesa que dio cobijo y apoyo a lo largo de los primeros meses, la oferta de pinturas, papeles y lápices, en un espacio deshabitado, no son suficiente reclamo, en general, que invite a sentarse y a hacer uso de ellos. Es frecuente, por eso, que la mesa permanezca solitaria; signo ambiguo, que anticipa la actividad que se desarrolla en el espacio inmediato, donde seguimos trabajando, y símbolo asimismo de la ausencia, con sus sillas vacías y la inmovilidad de los distintos elementos, que como componentes de un atrezzo, denuncian la soledad de un escenario abandonado. La resistencia de MF a entrar en ésta, nuestra primera sala, con los mensajes despiadados de las persianas de sus ventanas, quizás sea alimentada por este panorama desierto.

Su relación con este espacio me hace ser sensible a algo que me había pasado desapercibido. Esta sala es, en cierto modo, un territorio “*sagrado*”. Durante el tiempo que he permanecido en este centro, he podido comprobar que, aparte de nuestro taller, sólo es utilizado por el personal sanitario para llevar a cabo sus reuniones de equipo clínico. La mesa congrega a psiquiatras, psicólogos, terapeutas, monitores/as que cierran la puerta tras de sí, permaneciendo dentro durante un buen rato. El espacio es testigo de estas *concentraciones de poder*, de sus decisiones y reflexiones, que quizás (para MF) recojan las persianas como actas. Una vez vacía la sala, la oscura y brillante mesa, los asientos, los libros alineados tras los cristales de la librería, confieren a la estancia una solemnidad que retiene los fantasmas surgidos de estas reuniones. MF necesita la parte buena del *juez*, la que le protege y organiza su vida a partir de la ley; es probable que la parte castrante quede escindida y proyectada en la escritura de luz de las persianas. El poder del Otro queda desplazado hacia estas paredes en penumbra, que sólo se vuelven a iluminar en el tiempo de nuestro taller, animadas por la presencia de sus asistentes, por sus producciones, por la conversación en torno a la mesa que inesperadamente se viste de colores para acogernos, expulsando temporalmente los temores que anidaban en su oscuridad.

Desde la nueva ubicación, no puedo ver, como hacía antes, el movimiento del pasillo. Nuestra situación, en ángulo con la puerta que nos comunicaba con estos espacios comunes, nos deja relativamente aislados/as. Ni siquiera el sonido, pues se ahoga en la presencia, casi constante en esta sala, de la música. El caminar veloz de GL, de un lado a otro, los juegos de CL o la presencia titubeante de MF, ya no nos acompañan. Se convierte también para mí, la sala de juntas en un espacio infranqueable que me impide llegar hasta él, en esa conexión visual que otras veces consiguió invitarle a venir; como para MF parece funcionar como metáfora de la ley superyóica que teme desafiar. La distancia entre las dos puertas metaforizan esa otra distancia que lo separa de su sí mismo, de ese reencuentro con su yo, que aún lo reconforta en sus recuerdos, que ha conseguido reactualizar en sus

dibujos, en el trazo de su nombre. Distancia insalvable, la mayoría de las veces; todopoderosa ley que lo convence para volver a su celda una vez más, donde si bien no hallará placer, se librá al menos del vértigo de traspasar sus límites.

8.2.12 CR

CR es una persona particularmente esquiva. A menudo, se sienta por el jardín aislado, lejos de donde suele hacerlo el grupo. La mayor parte de las veces está leyendo o escribiendo. La terapeuta 1 me dice que pretende sacar el graduado escolar, por lo que estudia y lee incansablemente. A veces, cuando he llegado a la hora de la sesión, me lo he encontrado estudiando. Si me intereso por lo que está haciendo, me responde mínimamente. No muestra el menor deseo de compartir su actividad intelectual con nadie, por lo que, cuando me ve aparecer por la puerta de la sala, recoge sus libros y se marcha a buscar otro sitio para estudiar.

Sesión 2 del Primer Ciclo. Martes, 16 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

CR hace su primer dibujo. Se trata de una mariposa, cuidadosamente elaborada. Usa las tizas para dibujar dos grandes alas que se desarrollan no de forma simétrica, como sería de esperar, sino simplemente duplicadas. Ambas se orientan hacia el mismo lado. CR pone cuidado en ir repitiendo las manchas de una de las alas en la otra. Utiliza muchos colores, y no cubre grandes zonas, sino que gusta de aplicarlos poco a poco, en pequeñas dosis.

Parece que la actividad le gusta bastante. Se ríe con frecuencia. Si alguien le dice que está bonito, lo repite varias veces, como preguntando: "¿Está bonito, está bonito?". Presta atención al fondo que colorea de blanco. El abdomen de la mariposa es curvo, adherido a una línea constructiva en forma de S que se sitúa entre las alas. Esto le da cierto movimiento que evoca el vuelo.

Dedica un buen rato a la elaboración de su imagen. La mayor parte del tiempo está muy callado. Pero una vez que termina, al escuchar los elogios de la terapeuta 1, se ríe y decide hacer un segundo dibujo. Quiere hacer un retrato de ella. La terapeuta 1 está sentada a su lado, por lo que la ve de perfil. Primero hace un línea de contorno, de forma estereotipada, con una nariz muy grande, boca y ojo frontales. Cuando se da cuenta del volumen de la nariz, comienza a reírse abiertamente del retrato de la terapeuta 1. De pronto se le ocurre disfrazar su imagen. " Te voy a disfrazar de indio....¿eh, eh, eh,? ...de indio, de indio". Hasta este momento había dibujado con tiza verde, y coloreado con tiza marrón, pero cuando decide el cambio usa colores más luminosos: amarillo, naranja y rojo que salen en líneas rectas de la parte alta de la cabeza, ligeramente inclinadas hacia atrás, a la manera de un penacho de plumas. Realmente parecen llamas. Quizás esta sensación sea alimentada porque en la boca de su personaje pone, entre grandes risas, lo que llama la "pipa de la paz", a la que hace humear abundantemente. Ríe y enseña su

obra a la terapeuta 1, sin dejar de repetirle "¿Qué te parece?". Por último, la adorna con una barba escasa y prominente. Ella admite la broma complaciente, y ríe con él. CR parece muy feliz.

El primer dibujo de CR resulta en efecto muy atractivo con su apariencia de mariposa, pero mientras observo cómo lo construye no dejo de pensar en los conceptos de contenido manifiesto y contenido latente que ya Freud nos explica en *La interpretación de los sueños*, (Sigmund Freud, 1992, 16). Gracias a su lectura, presto más atención a lo que mi emoción me indica, pues la inofensiva mariposa no me satisface del todo como mariposa. Es decir, asumo su imagen como *mariposa*, pero no sólo mariposa.



Es su primera imagen en el taller, es su tarjeta de presentación, esto me hace estar especialmente atenta. Observo una gran dedicación, un cuidado exquisito y una no determinación de la imagen total desde el principio. O sea, no hay un diseño de mariposa desde el principio, que ha sido después "decorada". Al comienzo dibuja dos áreas, con forma de riñón, de haba, de embrión, de oreja, similares a la que MUP estaba realizando en su trabajo. Dos áreas separadas la una de la otra, dentro de las cuales empiezan a surgir elementos, casi en paralelo, que no tienen un lugar asignado de antemano, sino que se van adaptando al espacio que sus antecesores dibujan en negativo: donde no están los demás se sitúa el siguiente. Por ello, aunque su pretensión fuera crear dos signos iguales, no es posible del todo, pues el espacio no ha sido distribuido de antemano. Cuando estas dos áreas están colmadas, es cuando *comienzan a ser* alas de mariposa, situando para ello el cuerpo del animal entre las dos. Otro detalle a contemplar: el cuerpo que surge, no lo hace imponiéndose. El abdomen y la cabeza del animal, lejos de obtener un protagonismo, se dibujan como eco del contorno de ambas alas, adaptándose otra vez al hueco, y semejando por su forma un tubo continente, transparente y liviano, del espacio que de ese modo circula entre las alas. Parecen como dos islas conectadas por esta zona de intercambio, dos pulmones contenidos en un espacio blanco que los circunda y que cobra protagonismo al penetrar esta zona-puente. No sólo una mariposa entonces, quizás también el deseo de lo especular, donde el intercambio es posible, donde el exterior puede ser asimilado y comprendido, porque se elabora conjuntamente. Las *alas* surgen pobladas de "ojos", pequeñas manchas que nos hacen ver rostros dentro de ellas; miradas esquivas que se esconden y se muestran en el juego óptico del observador de intentar atraparlas.

Luego CR decide "hacer un retrato" a la terapeuta. Elabora un rostro de perfil. Para ello, observa repetidas veces a la modelo en cuestión, incluyendo pronto un elemento externo: el fuego, presente en la pipa y en los colores de lo que dice ser un penacho de plumas. Como una alusión al pensamiento, los trazos de colores surgen de la cabeza y se



disparan, desde la zona craneal hacia el exterior, según el movimiento de la mano de CR. De esa misma manera, fluye el humo de la pipa. Ambos elementos añadidos al incipiente retrato lo colman de actividad, de energía que se desborda. Pero es una fuerza que no se desboca, sino que se dirige en trazos paralelos en la cabeza y se conduce por el interior de la pipa subiendo apaciblemente, como la elaboración de las ideas y los sentimientos. La expresión de este rostro también se relaja en una mirada dirigida hacia delante, siguiendo la dirección apuntada con decisión por la prominente nariz, pero con la presencia de un párpado superior que descansa sobre la pupila, como una puerta entornada. Esa sensación ensoñadora e íntima se acusa por el cierre de los labios, entre los que atisba un hueco por donde la fina pipa no llega a penetrar, cuya boquilla parece diluirse en este acto. Los labios, mucho más definidos, devoran literalmente la tenue embocadura, que lejos de imponerse dentro de la boca, parece flotar en su orilla, como un deseo imposible. Una pequeña barba despunta un poco más abajo; otra vez se evidencia que algo sale del cuerpo.

CR dibuja mirando y hablando con la terapeuta, pero a mí me ha obviado del todo. Es como si me mostrara su relación con ella; como si quisiera decirme que hay algo entre los dos de lo que yo no puedo participar. Acapara durante todo este tiempo su atención, buscando su risa y su comentario favorable. También he observado cómo al dibujar la nariz, ya no admite su dibujo como imagen de la terapeuta. Es decir, se impone una censura porque necesita la aprobación de ella y repara la situación convirtiéndola en "Un indio", (aunque al principio dice que "la va a disfrazar de indio", termina diciendo que "es un indio"). Por otro lado, esa presencia de la pipa que apenas roza los labios, es como CR se muestra con la terapeuta, como un obsequio hacia ella, desplazado en ese retrato que le ofrece como respuesta a sus halagos. Pero no se atreve más allá, se queda en los márgenes del hueco y pregunta indeciso: "¿Qué te parece?... ¿Qué te parece?...¿Qué te parece?" Un obsequio que quizás él mismo quiera encarnar respecto a ella, un objeto deseable: el falo.

Sesión 13 del Primer Ciclo. Jueves, 23 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

En el transcurso de la sesión va a elaborar un total de doce imágenes, de las cuales seis corresponden a retratos que hace a la terapeuta 1. Se trata de dibujos realizados a lápiz, con una limpieza de líneas envidiable por su expresividad. Son retratos hechos de manera muy rápida, gestual. Ni una sola vez usará la goma, sino que su línea fluirá

espontáneamente. Por eso comunican una energía que proviene del placer de su ejecutante, que se ha abandonado plenamente en lo lúdico del dibujo, sin pretender el parecido con la modelo. Vuelve otra vez, como en la primera ocasión a centrarse en la imagen de la terapeuta 1, buscando su aprobación, su complicidad, no dirigiéndose a mí en ningún momento.

A pesar de que intenta complacer a la terapeuta 1, no pretende hacerlo halagándola sino que, consciente de lo cómico del resultado, utiliza sus dibujos como resortes para atraer la atención sobre él.

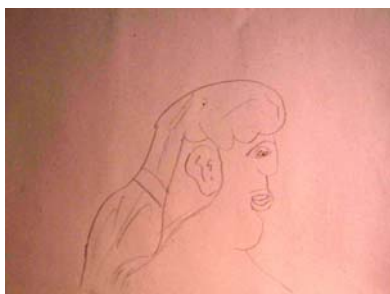


La primera de estas imágenes, levanta la ceja y mira de reojo. Su boca se quiebra en un gesto de enfado. Es muy parecido al gesto que la terapeuta está haciendo al saberse dibujada. Sorprende la capacidad para haberlo captado, además de manera muy rápida. CR se ríe abiertamente de "lo fea que ha salido la terapeuta 1". Pero esta vez no

intenta reparar la situación adjudicándole a la imagen otra identidad. En esta ocasión *sí* es la terapeuta 1. Parece que se evidencia un interés especial en las percepciones de ella. En efecto, el ojo vigilante se remarca con fuerza, protegido bajo los flexibles arcos de lo que parecen ser párpado y ceja, como postigos que se abrieran para dejar paso al disparo de su mirada, dardos capaces de llegar a cualquier rincón. Insiste en el contorno de la nariz, de configuración parecida a la que otorga a la boca, donde la contundente línea de perfil que viene desde el cabello se interrumpe, cortante, hostil, quebrando el dibujo de los labios. La oreja baja expectante, desplazándose hacia atrás como si quisiera captar lo que ocurre a sus espaldas.

Esta imagen me hace reflexionar acerca de la figura de la terapeuta para los/las pacientes, ejemplificados en este caso en CR. Es, sin duda, un personaje más cercano que los que encarnan el/la psiquiatra o los psicólogos, pero creo advertir que algunos/as reconocen en ella también, por esa misma cercanía, un objeto persecutorio, que vigila sus movimientos, en quien por tanto, pueden confiar hasta cierto punto, produciéndose en la relación cierta disociación en objeto *bueno* y objeto *malo*. Bueno porque atiende sus necesidades, la terapeuta ideal que se preocupa del bienestar del/la paciente. Pero a la vez, es el extremo del brazo ejecutor de las órdenes superyoicas provenientes de los facultativos/as, quizás sus dedos más suaves, pero que desplazan al fin y al cabo sus decisiones. Proyección también, por tanto, del superyó de CR. La imagen creada parece representar esta parte de la relación con la terapeuta. Es como si CR se estuviera autorizando, enmascarado detrás de la aparente broma, a manifestar gráficamente lo que no verbaliza. Curiosamente esto ocurre en este taller, donde mi presencia, a pesar de ser obviada ostensiblemente por CR, es inevitable y notoria.

La terapeuta 1 admite complaciente cada deformidad que CR otorga a *su* imagen. Esto invita a seguir dibujando. Él elabora un segundo retrato de expresión más serena. Ahora encontramos un perfil más amable, redondeado, que se modela en curvas. El ojo se



adelanta, acercándose al contorno del rostro y la oreja aumenta de tamaño, ocupando la zona central, pero la mirada se ha suavizado. Cierra los labios de manera más dulce que lo hiciera en el primer dibujo y el cabello cubre cálidamente la cabeza, protegiendo la frente con sus ondas. Un cabello que casi se puede tocar. Como hiciera en la sesión anterior, repara ahora esa primera imagen hostil con otra de carácter más afable.

CR sigue trabajando, pero no borra ni insiste en ninguna línea sino que toma otro papel. Ahora vuelve a representar el gesto contraído de la primera vez, con la que guarda un parecido extraordinario, pero acrecienta su acritud. El cabello que se ondulaba, y del que señalaba algunos mechones, con los que nos acercaba a su realidad física, tangible, bajo el cual casi nos podíamos guarecer, vuelve a la tirantez hierática, aunque conserva la cinta que lo sujetaba en el segundo dibujo. La hostilidad se acentúa, pues a la mirada inquietante se suma la agresividad de una boca devoradora que muestra sus dientes amenazantes. Dice Hanna Segal acerca de la fantasía de persecución que crea una ansiedad en la que *“el objeto u objetos persecutorios se introducirán en el yo y avasallarán y aniquilarán tanto al objeto ideal como al yo”*. No se trata más que de otra manifestación de la pulsión de muerte, transformada en miedo al perseguidor.

Sobre la cabeza, CR dibuja un adorno, como un sombrero muy alto que ostenta flores en su extremo. De alguna manera, este complemento nos recuerda el primero de todos estos retratos, aquél que lucía un espléndido penacho de plumas, semejante a llamas. Ahora, aquella energía que fluía queda contenida en esta forma que se alza y estrecha como una chimenea, cuya altura parece otorgar a la imagen cierto aire de superioridad que subraya la postura del mentón elevado. Es la terapeuta que vigila, que se sitúa en la posición de privilegio, la que dice lo que ha de hacerse, la que lo ve todo, lo oye todo. Su poder queda simbolizado en el alto sombrero que prolonga su espacio de pensamiento, quizás conectado así con el Saber. Como si se tratara de una tiara, corona la cabeza de la terapeuta 1 y magnifica su autoridad.

Continuamente acompaña su acto de dibujar con comentarios, siempre los mismos, que repite una y otra vez:

" El día que te dibuje bien, seré un artista".

"¡Es que no te estás quieta!".

"¡Cómo no me salga bien, lo dejamos!"

La siguiente imagen tiene un perfil formado por curvas muy acusadas, que avanzan rítmicamente desde la parte alta de la cabeza, hasta la barbilla. Los labios aparecen frontales. Entre risas, le ha colocado una boina. El abultamiento de la frente contribuye al



gesto adusto que frunce el ceño, pero nuestra percepción es algo confusa, pues el juego de curvas que comienza desde esa zona, no se preocupa por definir claramente cada elemento (frente, nariz, boca, barbilla), que en los otros dibujos se reconocían. Parece intentar integrar las dos visiones que nos ha mostrado hasta ahora, consiguiendo un rostro vibrante que casi se desvanece en las ondas que lo configuran.

Persiste un resto de la conexión con *lo superior*, (el Saber, el Otro) en el pequeño trazo que se sitúa en la zona más alta. Lejos de la línea firme de las representaciones más altivas de la terapeuta, aquí los itinerarios de lápiz se ablandan, se interrumpen, se derriten en un rostro que, a pesar de conservar el gesto agrio, parece que se hunde sobre sí mismo, como si esa agresividad que se disparaba como saetas desde la mirada o la boca se hubiera vuelto hacia su propio emisor.

Pienso que estas imágenes, como ocurrió con la mariposa que inauguraba la producción de CR, no han de ser sólo el retrato de la terapeuta 1. El formato del papel o el lienzo procura **un espacio donde el/la artista puede contemplarse a sí mismo/a, de esta manera, cada uno de estos trazos indaga sobre la propia imagen**, que CR insiste en adjudicar a la terapeuta 1. Por supuesto que la representan, en ese imaginario que la hoja de papel le proporciona, pues el propio CR así lo verbaliza, pero no sólo a ella. Las imágenes además contienen ese rastro de la mano de su autor, huella inevitable de su ser, de la que no puede permanecer ajeno, donde va anidando calladamente su narcisismo.

La última imagen que realiza de perfil vuelve a ser parecida a la primera. Esta la adorna con un pendiente largo que se sujeta a su oreja. Es la imagen más majestuosa de todas, parece realmente que la modelo éste posando expresamente para ser retratada. Esta percepción se subraya por la composición triangular, que hace surgir el rostro como si se modelara en la cumbre de una montaña.



La línea vuelve a ser firme pero el gesto contenido, sereno. La forma de los labios se repite en la barbilla doble y en el nacimiento del pelo. Esto dota a la imagen de elementos rítmicos, pero además parecen multiplicar ese lugar de conexión entre interior y exterior que es la abertura bucal. Aunque permanezcan cerrados, los labios carnosos prometen un lugar de entrada, un pliegue de la piel donde es posible asirse.

Creo advertir la tendencia de CR a encontrar alternativa o simultáneamente en la terapeuta esos dos extremos de la disociación: una parte prometedora de abrazo, donde poder dar rienda suelta a la necesidad de cubrirse, de protegerse que denomina Didier Anzieu *pulsión de apego*, y que hallamos entre curvas blandas, que se deslizan y se encuentran amorosamente; más la inevitable expresión de la pulsión de muerte en ese ser devorador y agresivo que afila sus ángulos.

Reiteradamente dice una u otra frase, sobre todo la última, paradójicamente, pues no deja de dibujar ni un momento. La terapeuta 1, con su buen humor característico, hace comentarios a cada retrato, reconociéndose en ellos. CR parece estar disfrutando mucho, tanto con el dibujo como con la respuesta de ella. Sin embargo, en sus palabras da muestras de reconocer que él mismo no aprueba sus dibujos. No le "salen bien", pero la razón de ello está en ella, es proyectada hacia ella, "que no se está quieta".

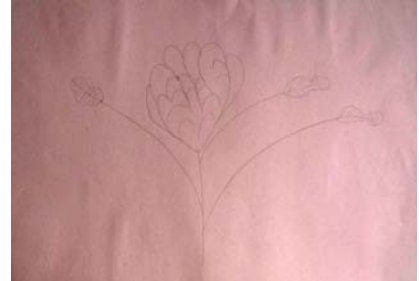
El último retrato que hace, es dibujado a partir de su intención burlona. Ahora el rostro se ve de frente. Con líneas seguras y rápidas construye una figura que parece emerger de la zona inferior derecha del formato, avanzando por ondas hasta configurar la cabeza. Encontramos unos párpados que casi se cierran, ensoñándose pero dejando aún abertura suficiente por donde la mirada se conduce. No es ya el disparo escópico de antes. El personaje casi se desvanece como cera derretida, como un fluido, pero mantiene los ojos abiertos y los oídos atentos, dentro de las grandes orejas que, como radares, se abaten hacia el espectador, y una lengua bífida que avanza con trazo intenso, cargado de energía pulsional. En el primero de los retratos, de la boca surgía lo que él denominó "la pipa de la paz", que se conecta ahora a esta lengua. Un elemento que sale del personaje, intermitente en sus labios, que porta ora el vínculo, ora el ataque, me parecen la expresión gráfica del discurso. La palabra puesta en acto puede ser violenta o tierna, hostil o prometedora, y así modificar nuestra percepción del mundo, pasando de ser caricia cálida que nos envuelve a tumor maligno que nos invade. Satisfacción de la pulsión de apego u objeto persecutorio que amenaza con aniquilarnos. Los brazos recogen la masa informe del cuerpo, creando un seno, un hueco contenedor dispuesto a acoger, a hacerse uno con lo abrazado, fundiéndolo entre sus pliegues cálidos, pero a la vez devoradores. El gesto agresivo de los primeros dibujos se ha vuelto sibilino, y la imagen parece serpentear sigilosamente, con un movimiento parecido al de CR navegando entre los límites de su relación con la terapeuta.



Una vez agotado el tema, se entrega al dibujo de otros asuntos. Lo primero que hace es el esquema de una flor con muchos pétalos. Una corola grande y llena que se sostiene en el centro de la composición por un fino tallo, y por el equilibrio de tres hojas que se abren en abanico para escoltarla. Las hojas nacen cercanas pero no permanecen demasiado próximas, estiran sus tallos apartándose, quizás algo abrumadas por el tamaño bastante

superior de la flor, que no abre sus pétalos sino que los apelmaza como una piña, dando la espalda a sus acompañantes.

Andando el tiempo, observo que CR es muy parecido a esta flor. En efecto, ocupa gran parte de su tiempo al estudio, a la lectura, para lo cual busca siempre la soledad, aún en medio de una sala donde haya más personas. Se cubre con sus libros, sus cuadernos, como la flor concentra capas de pétalos. Se envuelve en ellos, dejando sólo un resquicio que permite el saludo, pero poco más. Por ello, estas intervenciones resultan extraordinarias, pues en ellas se muestra comunicativo, aunque sólo se dirija a la terapeuta. Los pétalos apretados impiden el paso, creando una coraza de escamas impenetrable.

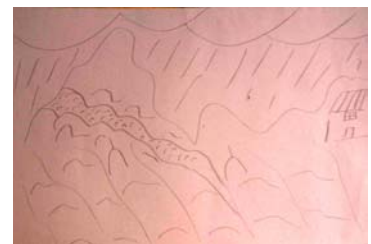


A partir de la flor enlaza con el tema del paisaje, elaborando un total de cinco imágenes. En todas podemos observar la característica común de la profusión de trazos. Líneas muy enérgicas que elabora con gran rapidez y un evidente sentido rítmico, desplegando por todo el formato una buena cantidad de elementos. Son escenas dinámicas, protagonizadas por el agua que, en forma de lluvia o de río, atraviesa el paisaje. En su



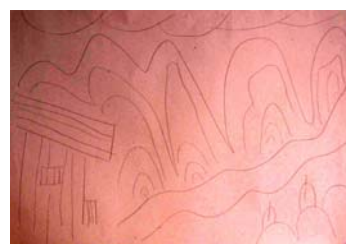
mayoría, los diversos componentes de la imagen se acercan unos a otros, se acechan. En especial, la masa nubosa que cubre la parte superior de cuatro de estos dibujos, desde donde la lluvia se lanza de forma similar a como lo hacía la mirada de la terapeuta. En los casos donde la lluvia se ausenta, las nubes casi rozan las montañas cargando de tensión el espacio aéreo que queda entre ellas.

Hay una serie de aspectos comunes en estas imágenes. Lo más sobresaliente es la conexión que se establece a partir de las líneas. CR dibuja rítmicamente repitiendo el gesto de su mano. Unas veces lo hará con pequeñas líneas casi paralelas que surgen, como ya hemos indicado, de los ojos de sus personajes, de las nubes o del fragmento de sol que aparece en el último de sus dibujos. En todos estos casos, lo que pudiera ser pestañas, pequeñas gotas de lluvia o cálidos rayos, se transforman por su propia configuración en energía dirigida, en pulsión trazada que no nos pasa desapercibida. El agua aparece también en forma de río que irrumpe en el paisaje. Por ello, las imágenes aparecen



atravesadas, de un modo u otro, por una corriente dinámica que fluye. Algunos elementos, como las montañas, se cubren de capas envolventes, como si un solo perfil no fuera suficiente para darles entidad, o para protegerlas de la tensión de la que ellas mismas son eco.

En todas las imágenes de paisajes excepto en una, aparece un signo de vida humana en la presencia de una o más viviendas, que se muestran empequeñecidas por la magnificencia del paisaje devastador, que las aparta hacia los márgenes o intenta inundarlas. Estas pequeñas casas ofrecen pocos huecos, como el propio CR, más parecidos a ojos vigilantes que a lugares de entrada, como evidencia la presencia de rejas.



Este paciente-cliente elabora todas estas imágenes en estado eufórico. Se ríe continuamente, contando una y otra vez las imágenes que lleva elaboradas. Para todas y cada una de ellas busca la aprobación de la terapeuta 1. Sin embargo, sigue obviando a todas las demás personas que estamos en el taller. Con ello, establece unos límites para mí, dibujándome un lugar preciso: sólo puedo ser observadora de su exhibición, en la que muestra una fuerte transferencia aparentemente positiva hacia la terapeuta 1. Permite que la presencie; es más, creo que disfruta al no hacerme partícipe más que de este modo, pues sus dibujos me sobrepasan cuando se los entrega a ella, sin detenerse lo más mínimo en mí, que me sitúo físicamente entre los dos. Yo asumo este papel que me otorga y no intervengo más que observando efectivamente, y haciendo evidente que lo hago. Pero CR no desvía la mirada hacia mí ni una sola vez. Es como si me dijera que *en ningún modo voy a reemplazar a la terapeuta 1*.

Soy consciente que, en los primeros momentos, (como lo es aún esta sesión para CR), mi lugar puede resultar algo confuso, despertando cierta sensación de estar siendo invadido por una intrusa. Él refuerza su armadura volviendo la espalda a este posible elemento persecutorio.

Por otro lado, para los/las pacientes-clientes la presencia de la terapeuta 1 en las sesiones de este taller desplaza de algún modo la terapia ocupacional hasta esta sala, y con ella, la dinámica de la comunidad terapéutica. Es por ello, que resulta cada vez más evidente la oportunidad de que su asistencia sea menos frecuente de forma progresiva. Por ahora, he de contener esta resistencia que, sin duda, enriquecerá a la larga la relación transferencial entre él y yo.

Sesión 14 del Primer Ciclo. Martes, 28 de Mayo de 2002.

Propuesta: no directiva.

Me dice que quiere dibujar una flor que ha cogido del jardín. Se trata de una rosa roja, que ha metido en un vaso. Se la pone delante y comienza a dibujar con cuidado.

Curiosamente, ha colocado la flor con su corola hacia el lado que no puede verla. De tal manera que dibuja el cáliz y el nacimiento de los pétalos. La flor parece esconderse a los ojos del espectador, de forma parecida a como lo hace su autor. Da la espalda, ocultando su parte más vistosa, pero también quizás la más superficial. CR se ha interesado por la parte de la flor que muestra su evolución, su esfuerzo, su proceso de crecimiento: el cáliz, como esa matriz que guardó y acunó los pétalos incipientes hasta que fueron suficientemente maduros como para salir al exterior. Una vez fuera, los atractivos colores de la rosa y su tamaño, esconden las ajadas hojas que aún la sostienen. Esto es lo que le interesa mostrar.

El perfil de la flor, visto desde esta posición, promete una corola hermosa. De la misma manera, CR se muestra casi siempre esquivo, aunque persevera en su trabajo intelectual, que causa interés y admiración, algo que se pone de manifiesto de forma casi permanente por el personal sanitario, que exhorta y facilita la continuidad de su labor. También muestra su cáliz, su proceso de estudio del que gusta exhibir la envoltura. Es decir, nunca habla de aquello que está haciendo, ni siquiera cuando se le pregunta, pero suele caminar de acá para allá con algún libro, o se retira a escribir o a leer a una zona solitaria, aunque bastante visible del jardín. Durante el tiempo que permanece en la sala, no hay nadie más que él y yo. No obstante, se ha sentado en el otro extremo de la mesa, sin dirigirse a mí más que al principio para pedirme el material necesario, buscando esa soledad que demanda en sus otras actividades.

Esta misma intelectualización es aplicada hoy a la realización de su imagen. La flor que dibuja demuestra un interés especial por la captación mimética, considerada tradicional y popularmente como la ortodoxia en la representación pictórica. Ha tardado bastante tiempo en trazarla, borrando numerosas veces. Cada hoja ha sido estudiada minuciosamente; cada línea, corregida. Luego aplicará el color con igual cuidado.



También, al realizar los retratos de la terapeuta 1, que repite una y otra vez, denota esta tendencia a repetir, a corregir, a reparar. En otra ocasión ya algo lejana, el 16 de Abril, (la segunda sesión), también hizo un retrato a la terapeuta 1. Comenzó tomándose muy en serio, como ha hecho hoy con la flor. Pero, al parecer, el resultado no fue de su agrado, por lo que cambió su talante y la convirtió en un indio. La transformación de la terapeuta 1 en un indio le resultaba muy cómica, además de relajarle, pues ya no era necesario que se pareciera. Los retratos del día anterior son asimismo tomados como una broma. Creo que su primera pretensión es realizar un retrato de la terapeuta donde se la pueda reconocer, pero al no conseguirlo, mitiga su ansiedad, *como si nunca hubiera pretendido hacer otra cosa que una caricatura.*

Es destacable esa atención especial que muestra a la terapeuta 1. Estamos hablando de transferencia, indudablemente, ese juego de seducción del paciente hacia su terapeuta, en el que pretende que se dé cuenta de cuáles son sus sentimientos hacia ella. En la transferencia de CR hacia la terapeuta 1 hay un ingrediente que le da cierta ambigüedad a la relación: ese tono cómico, que parece evidenciar, por un lado, el carácter armónico de dicha relación; y por otro, permite manifestar, sentimientos aparentemente negativos hacia ella.

"En los escritos psicoanalíticos se habla de una transferencia positiva y una transferencia negativa. La transferencia positiva estaría formada por los aspectos o momentos de la transferencia en los que el terapeuta se convierte en una persona valorada, importante, amada, valiosa para el paciente. En la transferencia negativa, por el contrario, predominan los aspectos basados en la pulsión agresiva: los celos, la ira, la rivalidad, la envidia, el desprecio con respecto al terapeuta, tiñen las asociaciones del paciente e incluso sus ocasionales actuaciones."

(Pere Bofill y Jorge L. Tizón, 1994, 66)

La transferencia que CR muestra hacia la terapeuta 1 parece cabalgar entre los dos tipos. Hacia mí, sin embargo, su propio interés en no relacionarse me hace pensar primeramente en la transferencia negativa, al menos aparente. Nunca faltará el saludo, correcto pero frío, más allá del cual difícilmente se aventurará CR.

No obstante, advierto que ha acudido al taller a pesar de no estar en este momento la terapeuta 1, permaneciendo en él hasta el final de la sesión. En el taller ocupacional hay todo tipo de materiales, por lo que esto mismo ha podido hacerlo allí. Sin embargo, parece haber preferido este contexto. Es una oportunidad importante para mostrarle la dinámica de este taller, en el que no va a ser invadido por mi palabra si él antes no me invita al diálogo. Contengo su deseo ofreciéndole ese silencio acogedor que busca en los lugares apartados del jardín. Una vez más, me dispongo a encarnar el deseo, como lo hace el árbol bajo el que se sienta CR.

Sesión 1 del Segundo Ciclo. Martes, 22 de Octubre de 2002.

Propuesta: Diálogo acerca del color y su relación con la vida. Después se trabajará de manera no directiva.

Ha venido con una idea clarísima que traía del taller ocupacional, un cuadrito diminuto. Realmente, ha usado nuestro taller como continuación del otro. Se lo ha llevado. Como empieza a ser costumbre, no manifiesta ninguna intención de entablar relación alguna con nadie, por lo que se sienta alejado, sin prestar atención a lo que hacen el resto del grupo.



Al ser la primera sesión del segundo ciclo, comienzo por suscitar una conversación acerca del color y cómo influye en nuestras vidas. En este diálogo participan varias personas, por lo que la sala va a llenarse de voces que se manifiestan, aportando diversas opiniones. Parece que el tema resulta atractivo, pero CR no levanta la vista de su cuadro, aparentemente ajeno a todo.

Sesión 8 del Segundo Ciclo. Jueves, 14 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Trabajar el collage.

CR visita el taller de forma bastante intermitente. Hay pacientes-clientes que aunque no participen activamente, acuden a saludar o a mirar qué hacen los demás. Éste no es su caso, pues sólo viene cuando va a realizar alguna imagen. Hoy pinta un campo de flores sobre un papel charol verde. Da pequeñas pinceladas, punteando; otras tendiendo a la verticalidad y describiendo ángulos. El resultado es armónico, vibrante, ofreciendo una textura alegre y más o menos regular, que se acerca a los márgenes del formato, pero no los rebasa. En especial, mantiene una distancia de respeto con los bordes superior e inferior.

CR pinta con bastante alegría, con la seguridad de hacerlo muy bien. Su obra es reconocida por todos los que entran a la sala, por lo que se convierte en soporte de su narcisismo, como el reflejo del agua donde puede contemplarse a sí mismo, desplazando en sus brillantes colores la experiencia de triunfo de CR. Los elogios hacia su obra se vuelven hacia él, revistiéndole de autoestima. CR sonrío satisfecho. Como dice Héctor Fiorini, *“la imagen se forma en el campo del otro”*. Por lo tanto, necesitamos del otro para construir esa imagen propia:

“Desde el otro me viene lo que tendrá que ser lo más íntimo mío, lo que consideraré de propiedad más íntima, mi identidad se fabrica en el terreno del otro; (...)Es el tema del enorme poder de los otros, casi absoluto poder de los otros para producir cierta imagen del sujeto; que el sujeto incorpora porque la necesita como esqueleto o columna vertebral psíquica para sostenerse.”

(Héctor Fiorini, 1999,34)

La imagen de hoy se convierte en celebración de ese narcisismo, en reflejo especular del *sí mismo* de CR. Su relación con el *otro* es ciertamente curiosa, pues, por un lado, se protege buscando la soledad, impregnada de cierta dosis de *autismo*, que Frieda

Fromm-Reichmann llama *retramiento narcisista*. A pesar de ello, desea el contacto y la comprensión, aunque teme admitirlo, temeroso de la frustración. Como afirma esta autora, CR utiliza esta actitud narcisista, aparentemente vanidosa, como una auténtica defensa, como una coraza. Es probable que tema también de mí esta intromisión en su mundo, que no hará más que repetir y recordar la cadena de intrusiones de que es objeto. La actitud narcisista, que pretende cargar de un fuerte acento intelectual, le construye un mundo libre de las frustraciones de la vida colectivamente aceptada como *real*, pero necesita de una estructura básica que sólo puede obtener del *otro* y sin la cual ese mundo se le desmorona.

Sesión 22 del Segundo Ciclo: Jueves, 30 de enero de 2003.

Propuesta: Opcional. Trabajar a partir de obras de diversos autores o de manera absolutamente libre.

CR aparece de pronto. Ni un sólo día se ha interesado por el taller del segundo ciclo. Ni siquiera por curiosidad o por hacer una visita. Sin embargo, desde el momento que entra se puede observar, en sus palabras, el deseo de ser invitado a participar. Hago oídos sordos a esta demanda indirecta, pues quiero que verbalice su deseo, para poder así hablar del compromiso que supone comenzar una obra. Efectivamente, no tarda mucho en decir que le gustaría pintar algo. Es curioso, porque llega casi al final de la sesión, por lo que hablamos para hacerlo el día próximo, sin embargo insiste en aprovechar los últimos minutos para comenzar. Obviamente, no consiento esto, por la necesaria cuestión de los límites. Cuando entra en la sala, ya estábamos recogiendo el material, por lo que no era posible. No por eso, deja de insistir. No obstante, le presento la dinámica del taller, hablándole de las distintas posibilidades que tiene, pudiendo trabajar a partir de algo muy especial que desee hacer, algo como un sueño, un recuerdo, un deseo; o bien a partir de una imagen que puede elegir entre lo que le ofrezco o lo que conozca y yo pueda proporcionarle. Ilustro la explicación con las obras de los que ya llevan un tiempo. También hago especial hincapié en que, una vez que se comienza algo, hay que comprometerse a acabarlo.

Parece estar de acuerdo, pero quiere asegurarse sobre qué trabajar. Es algo difícil llegar a saber lo que necesita o lo que quiere, pues duda constantemente. La comunicación con CR es complicada porque a una afirmación sobre algún tema, le sigue su negación. Tan pronto parece que se ha avanzado en la aclaración de algo, vuelve atrás, haciendo tambalear lo que parecía más o menos seguro. Después de un rato parece estar convencido de querer elaborar su obra a partir de una imagen concreta: *“El Carro de Apolo”* de Odilon Redon, por lo que me comprometo a traerle una copia, y él a venir a trabajar el próximo día.

Propuesta: Personal, a partir de la obra *El Carro de Apolo* de Odilon Redon.



No estoy del todo segura de su asistencia, pero he preparado un caballete para él, disponiendo la fotocopia de la imagen que eligió el día anterior muy cerca de éste. Tal y como me aseguró, no ha faltado a su cita y ha comenzado a pintar *el Carro de Apolo* de Odilon Redon. Le extraña tener que pintarlo en el cartón, diciendo que es muy difícil. Parece que quisiera hacerlo sobre la fotocopia, como si se tratara de un trabajo manual que ha hecho en alguna otra ocasión, consistente en un procedimiento con diversos barnices para que las imágenes parezcan esmaltes.

Le explico que la fotocopia es sólo para que tenga un apoyo. Además intento que sea consciente de que cuando se elige una imagen en concreto, como él ha hecho con ésta, es porque hay algo en ella que nos resulta especial. Esta preferencia, no siempre pero, a veces, puede estar motivada por un recuerdo, un sentimiento, un sueño, una vivencia, que nos vincula a esa imagen, a ese objeto. No pretendo con esto que intente analizar el porqué de su elección, ni que aún sabiéndolo me lo diga, ni que se haya enterado a la primera, pues no sé muy bien aún su nivel de comprensión. Lo importante es que se vaya tomando conciencia, poco a poco, de que **la actividad artística es algo que nos implica profundamente a nivel emocional**. Creo que, independientemente de la capacidad de cada persona del taller para entender más o menos rápidamente estas cuestiones, cada una en su medida lo percibe, pues así me lo demuestran. Precisamente, aquellos que se encuentran más apartados de lo que llamamos *realidad colectiva*, a los que no podemos llegar con una explicación verbal, demuestran una mayor capacidad por dejarse llevar por la actividad creativa, expresando las emociones con mucha más facilidad y libertad.

Con estas premisas, CR comienza con cuidado a dibujar a lápiz. Pone mucho interés en los caballos, que borra y comienza de nuevo varias veces, con bastante conciencia autocrítica sobre lo que está bien y lo que no. Le repito a menudo que no es necesario que copie exactamente el modelo, que es sólo un referente. Pero él, como hizo con la flor que trajo del jardín, se preocupa de cada uno de los detalles, en especial de las patas de los animales, que le confunden e intenta analizar meticulosamente.

Es muy tenaz, por lo que no se entretiene lo más mínimo en otras cosas. Mientras dibuja, la sala es visitada por diversas personas, pero no levanta la vista de su trabajo. Esta es la misma actitud que tiene cuando estudia o lee en la sala de juntas, cosa que hace casi constantemente, sin importarle el alboroto que pueda haber.

Opina que Odilon Redon "tenía dificultades para hacer las patas de los caballos, por eso no las hace todas", y de esa manera explica que unas patas, por su postura, tapen a otras. Necesita que la imagen sea nítida, lo que nos recuerda el dibujo infantil, por un lado, y las premisas cubistas, que requieren la visibilización de todos los aspectos, rompiendo la perspectiva en su favor. CR necesita controlar todas y cada una de las extremidades, molesto cuando se encuentra que se solapan en el modelo. Estos caballos son la punta de la flecha del empuje pulsional de la composición, donde se concentra toda la energía. CR necesita dibujar en primer lugar el grupo de animales, en cuyas patas encuentra ese potencial de fuerza, semejantes, por ello, a las fuertes líneas del penacho de plumas, las que representan la mirada de la terapeuta 1, o las que indicaban la fuerza de la lluvia.

Pasará toda la sesión apuntalando el contorno de los animales con una fuerte línea a lápiz, que borra innumerables veces.

Sesión 24 del Segundo Ciclo. Jueves, 6 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal, a partir de la obra *El Carro de Apolo* de Odilon Redon.

Dibujó el día anterior el boceto de *El Carro de Apolo*. Hoy se dispone a empezar a trabajar con color. Se siente un poco inseguro, y pretende encontrar el tono preciso que domina el bloque de caballos. Repite incansablemente la misma pregunta: ¿Crees que es amarillento? Aunque le conteste, vuelve a preguntar mientras mezcla los colores, mientras los aplica. A pesar de su aparente incertidumbre, no me pide ayuda para encontrar el color que desea. He de decir que sólo indicaré alguna cuestión técnica cuando se manifieste esta necesidad verbalmente, y procurando quedarme más bien corta en mi explicación, para que la relación con los materiales sea lo más directa posible. Pero en este caso, CR no pregunta nada.



Quiero detenerme un momento para analizar esta actitud, semejante a su retraimiento cuando trabajábamos en la mesa. CR busca conversar conmigo, busca mi compañía, pero hace como si no quisiera nada de esto. Su transferencia es especialmente interesante y me hace estar atenta, sensible a sus necesidades, pero consciente de lo sutil que he de ser para distinguir cada una de ellas, enmascaradas tras ese disfraz de aislamiento soberbio. Me preocupa qué está obteniendo de mí en la relación transferencial, si mantengo el equilibrio suficiente entre ese silencio amistoso que necesita y las intervenciones que parece solicitar, para que no sean entendidas como interferencias.

Se interesa por los cambios tonales que se pueden observar dentro de un mismo caballo, es decir, no sólo lo advierte sino que pretende acercarse cuanto sea posible al modelo. Pero sigue sin pedir ayuda directamente, sino que se expresa como si pensara en voz alta. Me las compongo para contestarle de manera indirecta, a través de la explicación a otro paciente-cliente que sí manifiesta esta necesidad, refiriéndole algunos detalles que me parecen interesantes del trabajo de CR. Le observo mientras tanto, y su expresión delata cierta satisfacción, así como atiende aquellas cuestiones que le he aclarado a través de la conversación con el otro compañero.

En el transcurso de la sesión, se acerca a su caballete el psiquiatra al que le manifiesta todas estas preocupaciones, que éste último deriva en mí. ¿Vuelve a ser esto una demanda o una muestra de que no puedo situarme para él en el lugar del Saber? Quizás sea ambas cosas, por ello pongo mucho cuidado en la manera de relacionarme con CR. La mejor respuesta a mi dedicación será su asistencia y su compromiso con la obra comenzada.

CR sigue trabajando sobre los caballos con celo. Usa un pincel fino y bastante textura, que parece no molestarle, a pesar de que ralentiza su proceso y desdibuja el firme contorno de lápiz. Termina el bloque de los caballos y comienza a dar color al carro sin antes preguntar nada. Busca ahora un color oscuro "tirando a negro", y observa con agudeza cómo surge el verde del amarillo y el negro.

Construye así dos islas dentro de su imagen: el conjunto de caballos, por un lado y, por otro, el personaje que extiende sus brazos hacia ellos. El auriga, que parece viajar sobre una bola de fuego, cobra bastante importancia dentro de la composición. En efecto, su tamaño y color, así como su postura, cautivan la atención. Parece que intentara alcanzar los caballos, pero entre ambos puntos se abre un abismo donde el color aún no ha entrado. En cierto modo, somos él y yo como esas dos entidades que se encuentran dentro de un mismo contexto, pero que todavía no llegan a rozarse.

Como si se tratara de mandalas, CR comienza a trabajar alrededor de cada una de estas zonas que, como centros de energía centrífuga, van irradiando color al ritmo del pincel, hasta que ambos frentes comienzan a tocarse, a intercambiarse pinceladas que ya no son de un lado ni de otro, sino del espacio de transición entre ambos. Trabaja con manchas pequeñas, sueltas, dispersas, de manera similar a la que empleó para dar entidad a la mariposa de su primera imagen: los colores se adaptan a los huecos, mimando con sus formas orgánicas las pinceladas que surgieron antes, hasta que no queda ningún resquicio por cubrir, en un juego de envolver y ser envuelto que nos recuerda el *espacio de inclusiones recíprocas* de Sami-Ali. De esa manera, los límites entre las diferentes zonas fluctúan, pues cada una de las formas actúa de modo independiente cuando toma el protagonismo en el movimiento del pincel, es decir, se adapta al hueco pero no a los límites de éste, danzando hacia sí misma como un organismo vivo que se acomodara. Ni siquiera al acometer el color en los caballos, cuyo dibujo le costó tanto, se preocupa ahora

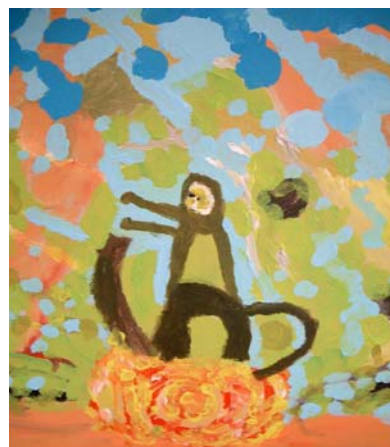
de seguir exactamente la línea de contorno. La pintura acuna esos perfiles, ablandándolos cálidamente. Este contraste recuerda, por un lado, cómo cambiaba el cabello de la terapeuta 1 de un dibujo a otro, de la tirantez a la onda suave que cubría la frente; sin duda, me hace pensar en su propia manera de mostrarse retraído y aislado, pero anhelante de comprensión y reconocimiento.

Sesión 25 del Segundo Ciclo. Martes, 11 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal. Terminar su obra.

Es la última vez que viene, cumpliendo con el compromiso de terminar su obra. Me sorprende gratamente comprobar que incluso deja de estudiar para venir, a pesar de que, como me explica la terapeuta 1, la obtención del título de Graduado Escolar es su mayor aspiración. Pinta sin descanso y su obra se va configurando dentro de un marco color naranja que va disponiendo con un tratamiento plano del color. Este margen parece comprimir y contener la escena. Aunque también la protegen, la aíslan, de manera similar al marco que CR construía días atrás, para la terapeuta 1 y él mismo. Sigue añadiendo pequeñas pinceladas circulares, que se disponen dentro de ese cerco.

Una auxiliar que vino a mirar le ha dicho que ha pintado *un mono*, con lo que él se ha servido de esta interpretación, entre risas. He entrado en la conversación, suscitando la duda de que así fuera, con lo que no ha quedado la cuestión tan clara, aunque él no ha hecho ninguna otra interpretación. El diálogo entre los tres se ha mantenido alegremente, con comentarios por mi parte favorables a su imagen y a su manera de hacer, poniendo en un primer plano el nivel de compromiso y dedicación de CR. Esto ha generado en la auxiliar algunas observaciones acerca de otros aspectos destacables en él, como su afán por el trabajo y su corrección, así como la buena disposición general a cualquier iniciativa. Estas consideraciones han servido de reflexión acerca de su obra y de cómo no se puede alejar la actividad artística de la propia vida, pues el arte nos procura un encuentro con nosotros mismos. Él se muestra feliz y orgulloso.



El psiquiatra vuelve a protagonizar una de esas situaciones que obstaculizan el proceso. Viene a echar un vistazo; cada vez lo hace más a menudo, no sé si es por curiosidad o por temor. Es probable que sea por la mezcla de ambos, pues me consta que el taller se desborda hacia la consulta particular, hacia las terapias colectivas, hacia los pasillos y las reuniones de equipo. CR aprovecha su presencia para preguntarle, con la sonrisa de quien espera un elogio, qué le parece su obra, a lo que él responde textualmente:

“¡Hombre, para haberlo hecho tú, no está mal! Si lo hubiera hecho ella, (refiriéndose a mí) habría que ponerle muchas pegas.”

Todo esto lo hace en tono de broma, buscando mi complicidad, que evidentemente no va a encontrar. Me consta que no hay mala intención, sino el convencimiento que nada va a cambiar en la situación del paciente; que en efecto, la comunidad terapéutica es un contenedor de enfermos psiquiátricos, donde temas como la reinserción social, por ejemplo, no son más que recursos retóricos. Pero, es evidente que la expresión de CR cambia a partir de ese momento. También el entusiasmo de momentos antes, manifiesto en sus palabras y en la manera de hablar, queda sumido en un silencio que ya no se me antoja el de nuestras sesiones. Este mutismo está aderezado con un sonido de jadeo ahogado, apenas perceptible, que acompañarán los pocos últimos minutos que permanecerá en nuestro taller. Esta vez no espero su demanda y me dirijo a él directamente, asegurándole que su obra es muy hermosa; que no tenga en cuenta estos



comentarios, pues el psiquiatra sabe de su profesión, pero no entiende de pintura. CR me mira tristemente, como quien sabe de la caída inevitable. Ya no dice nada, ni sonríe, sólo vuelve a mirar su cuadro en el caballete y se marcha.

Me quedo pensando en lo difícil que será que vuelva, con la sensación de haber disfrutado sólo un momento de ese lugar de intercambio que habíamos conseguido tejer, que se desvanecía ahora lenta e irremediabilmente. Nunca lo hará, ni siquiera a mirar como hacen algunos/as pacientes. Sólo me lo encontraré alguna vez por los pasillos o en el jardín, y nos saludaremos, pero CR volverá inmediatamente a lo que estuviera haciendo, cerrando cualquier posibilidad de comunicación. Aquellas señales que partían de él para encontrarse con las mías, se vuelven en sentido centrípeta, como los pétalos de sus flores se apelmazaban hacia el centro. Siento que mi mirada rebota sobre la coraza que se ha vuelto a cerrar sobre él.

Me pregunto qué palabras remiendan el agujero que otras palabras han hecho en la emoción. Esos silencios densos de otros días habían sido más

explícitos que cualquier discurso; parecidos a las pinceladas redondas y suaves que fueron acercando el auriga a los caballos, se situaron entre los dos para establecer esa zona de intercambio, tan delicada y frágil que no ha podido soportar el peso de la palabra.

8.2.13 PUC

Cuando conozco a PUC, estaba recién llegada de la Unidad de Agudos del Hospital Ruiz de Alda, después de recuperarse de una crisis. El psicólogo me habla de ella y a los pocos días aparece por el taller. Es una mujer de apariencia apacible, con una edad aproximada de cuarenta años. Advierto desde el primer momento que es muy callada; por lo general, responde con sonrisas a mis palabras. Su silencio se desplaza al movimiento de su cuerpo; sus pasos son apenas audibles. En efecto, trabaja en silencio y pocas veces verbalizará lo que piensa o lo que siente, aunque cuando lo hace, su testimonio acerca de sus delirios es determinante y claro.

En la fiesta de Navidad, momento en el que se expone uno de sus trabajos, conozco a su familia, compuesta por el marido y varios hijos. Cuando se acercan a mirar la obra de PUC, me presento y les hablo un poco acerca de su participación en el taller, intentando abrir un diálogo con ellos, pero no responden más que asintiendo y marchándose.

Sesión 21 del Primer Ciclo. Martes, 25 de Junio de 2002.

Propuesta: Personal. Trabajar a partir del garabato.

PUC viene por primera vez. El psicólogo 1 me había hablado algo de ella, pues recientemente le había recomendado asistir al taller. Esto no asegura su presencia, así que, aún estando advertida, no esperaba que acudiera tan pronto. Sin embargo, así lo hace, consintiendo en participar ya el primer día. Esto me parece muy interesante, pues ha venido por su propia voluntad. Por ello, intento entablar una primera conversación en la que se sienta acogida. Su rostro expresa satisfacción, respondiendo con sonrisas a mi bienvenida.

Me pregunta qué puede hacer. Comenzamos a hablar, y le comento que cuando no se sabe qué pintar hay una manera de comenzar que nos puede servir: se trata de hacer un garabato, sin pensar en nada. A partir de ahí, la forma que surge puede evocarnos el recuerdo de algo, que nos dará la pista para comenzar a hacer nuestra imagen. Es una variante de la manera en que Winnicott usa el garabato, ya que, a diferencia de ésta, yo no voy a intervenir más que como sostén del proceso. Con la fascinación de quien acomete una aventura, PUC toma un rotulador y dibuja una forma cerrada. Sobre ésta, escribe claramente una R. Me mira, y le animo a seguir, diciéndole que va muy bien. Entonces comienza a dar color y a añadir otros signos que empiezan a conferir identidad a la

imagen. Ésta representa, al parecer, un animal alado que mira hacia la izquierda. La R ocupa el lugar de las alas, y sus extremos inferiores, el de las patas. Hay algo muy curioso: lo que correspondería a la boca del animal, está como rehundido, y sujeta algo que sale o entra, semejante a un gusano. Insinúa las plumas con un trazado rítmico. Tiene una preocupación por el color, que aplica con cuidado y que mantiene la diferencia entre los signos a partir de los cuales se genera toda la imagen. Es decir, gracias al color, seguimos apreciando los primeros trazos, privilegiando la R por encima del resto. En su nombre, la R tiene un valor secundario. Quizás se refiera a alguien o a algo que ella considera importante. He de estar atenta en los próximos días por si esto tuviera algún valor. Me resulta interesante el modo en que esta letra se configura como cierto reflejo especular de la cabeza del animal, repitiéndose el hueco rehundido de la boca y aumentándose en el caso de la letra, que PUC deja sin color, como si no se pudiera colmar, como una *boca insaciable*. En tal caso, parece que fuera otro ser que se colocara sobre el primero, con sus patas abiertas que lo sujetan y apuntalan a ese lugar, dominando con su color la zona de intersección entre los dos.



A partir de este primer dibujo, surge otro en el que muestra ya la intencionalidad de hacer *"una gallina"*. Da una importancia especial a la textura del plumaje, que trabaja con cuidado. Las alas se presentan en el mismo primer plano, siendo ambas igualmente evidentes y visibles. Sin embargo, no muestra este mismo *cuidado* en los ojos, de los que vemos sólo uno. Me dice que "está volando, por eso lleva las alas levantadas".



Me resulta interesante que el ave elegida sea una gallina. La relación de este animal con la maternidad es muy estrecha, pues no se puede pensar en ella como un ser solitario; es más difícil imaginarla sola que poniendo o incubando huevos o polluelos. En la imagen sí aparece sola. Además PUC explica que "está volando", otra imagen inusual, pues este animal vuela muy poco, a no ser que sea para escapar de algo. Las alas han aparecido después de haber construido el cuerpo del animal, por lo que se evidencia el perfil primero que las corta. Esto no parece estorbar demasiado a PUC. Ha ocurrido igual que con la R, surgida sobre el primer perfil.

Ambos personajes aparecen sin contexto, destacados sobre el fondo plano que nos ofrece el papel. Se recortan por un perfil continuo que los limita, reteniendo todo el color en el interior. Esto le confiere un aspecto de contención, apenas rebasado por la agitación del trazo que configura las plumas en el segundo dibujo, como depósito evidente de cierta pulsión. En la primera imagen, también se aprecian ciertos desplazamientos de color

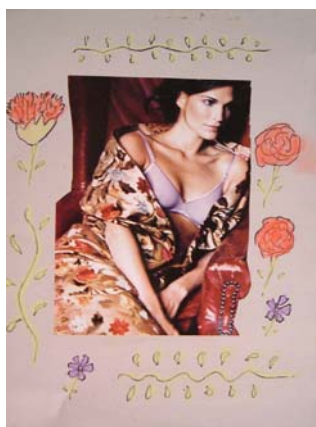
violeta de la zona que parece corresponder al plumaje a otras, donde aparece en gestos de factura enérgica, preludio de la textura que elabora en la segunda. La atención que dedica a las cualidades táctiles del animal nos remiten a la percepción de acogida cálida de la piel, en este caso en forma de plumas, que refuerzan el sentido que dábamos al observar la relación con la maternidad, como soporte de la pulsión que Didier Anzieu nombra como de *apego o agarramiento*, ya nombrada en otros puntos de esta investigación. Es prematuro confirmar nada al respecto, pero suele ser común que las primeras obras sean, en cierto modo, una presentación de su autor/a. Quizás PUC quiera decir cómo se siente, qué lugar ocupa o qué lugar se le asigna; aunque no se descarta la posibilidad de que asimismo esté dando expresión a un deseo, a lo que espera.

Sesión 22 del Primer Ciclo. Jueves, 27 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva. Opcional: Trabajar el collage.

He traído, por primera vez, material para hacer collage. Lo pongo en el centro de la mesa, con el resto. Pero el taller funciona de manera no directiva, con lo cual sólo presento la nueva posibilidad de trabajar. PUC parece receptiva a esta técnica, así que recorta una fotografía que representa a una mujer, la pega en el centro de su papel y dibuja flores a su alrededor. La imagen sugiere un ambiente de cierta intimidad, pues muestra el cuerpo femenino a medias tapado por un vestido, que deja ver la ropa interior del personaje. Dice:

“Es una mujer, y a una mujer hay que rodearla de flores”.



Las flores efectivamente *rodean* a la mujer, en toda la extensión de la palabra. Quiero decir que parecen cercarla, pues donde no hay flores, hay tallos. Muestra una imagen de la mujer que se muestra, se exhibe dentro de unos límites establecidos primero por el recorte que ha hecho a la fotografía y luego por las flores que la circundan. La manera en que ha recortado la fotografía original nos hace reparar en que la imagen se establece en su totalidad como un mandala: desde el centro hacia los bordes nos encontramos con una mujer que se envuelve en un tejido, y es envuelta a su vez por la piel de un sillón, alrededor del cual se establece otra cobertura, esta vez de flores. Como la gallina hace ostensible el cobijo de sus plumas, esta mujer se protege, aislándose del exterior.

Me resultan muy interesantes los tallos, que reconocemos como tales por la cercanía de las flores, pero que parecen animalillos que serpentean a su alrededor;

similares al gusano que salía o entraba por el pico de la primera gallina, contribuyen a poner de manifiesto el tema de los objetos persecutorios.

Françoise Dolto nos habla de la imagen del cuerpo que se presenta bajo tres aspectos. Su primera componente es lo que llama *imagen de base*. Esta es la que permite experimentarse a sí mismo en una continuidad narcisista. Dolto aclara que se refiere a lo que llama *narcisismo primordial*, procedente de las primeras experiencias del sujeto:

“Designo con ello el narcisismo del sujeto en cuanto sujeto del deseo de vivir, preexistente a su concepción.”

(Françoise Dolto, 1999, 43)

Se refiere con esto al deseo de vivir, a la llamada al vivir, sosteniendo al sujeto en el deseo, heredado del deseo de los padres que lo concibieron. Como dice Dolto, se trata de una ética del *acumular*, del *tomar*, inaugurada dentro del seno materno en la asimilación de la sangre placentaria. Afirma que el hecho de *ensimismarse* es una referencia inconsciente de esa época. La representación de la mujer cubierta de capas de protección me hace pensar en este concepto; tanto más cuando Dolto nos habla de que la alteración de esta imagen de base sólo será producida por un peligro que sentirá como persecutorio, representado por un fantasma que se ligará a una zona erógena predominante en ese momento para el sujeto. Ese gusano que sale o entra de la gallina, parece representar un objeto persecutorio capaz de introducirse en su cuerpo.

La fase oral, como ese período de la historia de cada persona en el que dependemos de los otros, genera en el ser humano lo que Pere Bofill y Jorge L. Tizón llaman *modelos de relación orales*, de tipo incorporativo, que permanecen a lo largo de la vida y se manifiestan en determinados momentos. Son especialmente patentes en los momentos de mayor ansiedad o en aquellos especialmente relacionados con la oralidad;

“Y, aún más, en el caso de conflictos o cuadros psicopatológicos graves: así, muchos delirios persecutorios son por envenenamiento; las fantasías inconscientes más profundas de los pacientes más graves están basadas en elementos orales, en diversas actitudes y temores ligados a la incorporación, a sentirnos rodeados, perseguidos por el “pecho malo”, por diversos “pechos malos” y objetos persecutorios”.

(Pere Bofill y Jorge L. Tizón, 1994, 105-106)

Los tallos, separados de las flores y entre ellas, parecen cercar a la mujer, camuflados bajo la apariencia de seres inofensivos. PUC dice que "a una mujer hay que rodearla de flores". Es como si al hecho de ser mujer le correspondiera esa cobertura. Pero, ¿se refiere PUC a las *flores* de manera literal? La atención que he de poner a todo cuanto verbalice me hace pensar en las flores como metáfora de algo hermoso y bueno que

quizás PUC desee para sí, opuesto sin duda a aquello que parece estar representado por el gusano. Flor es sinónimo de lo mejor de algo, lo más escogido; también de halago, de juventud, de virginidad ⁵¹, que se alterna en la imagen con esos seres ambiguos.

Atiendo ahora a mi propia percepción, por cuánto pudiera iluminar u oscurecer. Siendo consciente de que estoy ocupando el lugar de arteterapeuta, y que soy mujer también ante esta labor, mi contratransferencia en los temas que atañen específicamente a la cuestión de género, va a construirse entretejido en esa trama de sentimientos, opinión y vivencias. Por ello, las flores que *han de rodear* a una mujer, como asegura PUC, se me antojan trampa. Estas flores que parecen ser para crear un lugar bello, esconden tras su aparente bondad, una red que atrapa a la mujer y la confina a no salir de los límites que ellas mismas imponen, un marco que la *adorna*, y la obliga a mantenerse dentro de sus márgenes, creándole la necesidad de estar hermosa para garantizar la identificación con los ideales, sobre todo con aquellos centrados en la seducción, la atracción sexual, la conservación de un cuerpo joven y hermoso como cualidades indispensables para sentirse femenina y lograr el amor y la atención del hombre.

Las flores representan el momento más hermoso de la planta; cuando sus esfuerzos por crecer y hacerse fuerte se ven recompensados. Pasa de ser un vegetal cualquiera a producir admiración; los huecos entre sus hojas y ramas se colman de color, de suavidad, de perfume. Entonces, toda la savia se concentra en alimentar tan deseado fruto. Las primeras flores distinguen los tallos que le dan cobijo, como el/la bebé enaltece a la mujer que lo ha abrigado en su vientre, que ahora lo sostiene en sus brazos, cáliz amoroso. La maternidad se liga así a lo positivo, a la belleza, a la vida. De paso, confirma la razón del patriarca, que sonrío complaciente ante la revalidación de sus preceptos, hechos carne en la mujer que, al fin, se deja penetrar por la naturaleza, situándose en el justo lugar que ésta misma le otorga; y al que su propio cuerpo, (así lo afirma el patriarca) le conduce. Una vez más, se exime de la culpa subjetiva. La culpa es del Otro, que nos dota a las mujeres de un cuerpo contenedor, al que hemos de dar respuesta para conseguir ese lugar de privilegio dentro de la estructura social. Florecemos así, de manera natural, y nuestras flores demandan toda la savia. Con frecuencia, a no ser que hayamos guardado una parte para seguir alimentándonos, nuestros tallos se exprimen de tal manera, que terminan por secarse. Ana Távora ⁵², especialista en salud mental y género, nos habla acerca de estos *mandatos de género*:

⁵¹ Estas son algunas de las acepciones que da la Real Academia Española de la Lengua a la palabra *flor* en la vigésima primera edición de su diccionario.

⁵² Ana Távora Rivero es médico psiquiatra, investigadora del Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, colaboradora docente del Instituto Andaluz de la Mujer de la Junta de Andalucía: Además es integrante de la Red de Profesionales Sanitarias del Estado Español (CAPS), experta en la coordinación de grupos con mujeres en grupos terapéuticos y de integración, así como docente del programa *Género y Salud Mental* de la Unidad de Docencia y Psicoterapia de Granada.

“Finalmente, la mujer llega a ser adulta y se encuentra con un imperativo claro, la “obligación” de ser madre como requisito para desarrollarse plenamente. Todo lo que no responda a esos mandatos de género serán sancionados por la propia mujer, por su grupo familiar y por el contexto social y elegir otras maneras de ser mujer llevará necesariamente acompañado un importante sentimiento de culpa. De forma, que muchas mujeres harán suyos estos principios y además los defenderán como constitutivos de su identidad.”

(Ana Távora en Diego Vico Cano, 2003,208)

Las mujeres, en su mayor parte según Távora, huyen del propio deseo, que las aleja del cumplimiento de tales reglas. La adopción del modelo “tradicional” distingue con nitidez los límites y garantiza una identidad aceptada socialmente. Pero quedan silenciados los deseos, sed imposible de satisfacer; por mucho que se quieran desterrar seguirán martilleando extramuros, serpenteando alrededor como seres ambiguos, vacilantes entre ofrecernos placer o devorarnos.

Sesión 3 del Segundo Ciclo. Martes, 29 de Octubre de 2002.

Propuesta: No directiva.

Hace varios meses que no nos vemos, por lo que creí que no volvería. Sin embargo, hoy ha regresado, casi al final de la sesión. Sonríe al entrar, pero no dice nada. Le invito a sentarse y compartir nuestra actividad. Lo hace aparentemente gustosa.

Toma un rotulador negro con el que genera una curva decidida, de izquierda a derecha. A partir de esta línea dibuja un esquema parecido a un pájaro, que empieza a recordarme inmediatamente el primero de sus dibujos. En efecto, parece ser un pájaro, pues posteriormente, le dibuja dos alas, dos patas y un ojo. A pesar de que vemos el animal de perfil, ambas alas quedan a la vista, como ocurría en su segundo dibujo.

Una forma aproximadamente circular se sitúa sobre el cuerpo del animal. Es como si se tratara de un caracol con la concha a cuestas, hipótesis que se refuerza por la incorporación de sendas antenas en la cabeza, tímidas conexiones con el exterior. Este engrosamiento lo encontramos también en su primer dibujo, como la parte superior de la R que se centraba en la composición. El



animal parece inclinarse ante el peso de este gran volumen que PUC añade al dibujo inicial del pájaro. Sea concha de caracol o cualquier otro elemento que pudiéramos nombrar, hay algo que se evidencia en el proceso de producción de la imagen: este elemento se adosa al cuerpo del animal después de que lo hagan todas sus otras partes, como algo accesorio, que se adhiere y forma parte de él.

Vuelve a aparecer el gusano de su primera intervención, ondulándose adherido en la zona donde la otra vez PUC dibujó la boca del animal. Hoy la abertura está ausente, quizás para evitar la entrada al invasor.

Observo que en sus anteriores imágenes, excepto en el collage, no había un contexto donde se situaba el personaje. Hoy sí que encontramos la constatación de una zona externa. El animal pone sus patas sobre la hierba, que nace exclusivamente, como si fuera su sombra, debajo de él. Como si no hubiera un más allá donde caminar, el suelo se limita a una delgada franja, en la que, sin embargo, PUC no olvida hacer esa referencia a la hierba como si se tratase de un tejido epitelial, más acogedora que una simple y dura línea de suelo, pero quizás demasiado escasa. Recuerdo este mismo tratamiento, aunque mucho más generoso, en las plumas de la gallina de su segundo dibujo.

Por último, no podemos dejar de advertir el resto de elementos de la composición. Ninguno de ellos se sitúa a su lado, sino por encima, casi cerrando el espacio sobre su cabeza. Me resultan especialmente interesantes algunos aspectos. El sol no se contenta con sus rayos, sino que irradia calor y luz entre ellos, con su poder magnificado. Las nubes se forman con una línea que se quiebra, lejos de la blandura que se adivina en el contorno del animal, éstas parecen algo más ásperas, como el contorno de un cristal roto. Por último, un objeto circular que se sitúa sobre la cabeza atrae toda nuestra atención: lejos de intentar identificarlo con algo reconocible en la naturaleza, advierto sin embargo la resonancia de su forma en la del sol, o en el elemento que el animal carga a sus espaldas.

Sé por las terapeutas que PUC está casada y tiene hijos. La expresión *“llevar el peso de la casa”* es muy común para definir el tipo de trabajo que ejerce una mujer como madre y ama de casa. A menudo, este peso es demasiado. Es sobradamente conocido el gran número de mujeres que caen en depresiones cuando son obligadas, por sus circunstancias, a aceptar el papel que la sociedad ha buscado para ellas, cuyo cumplimiento asegura la permanencia del orden patriarcal. Esta situación con frecuencia, también garantiza el que las mujeres no puedan desarrollar esa parcela individual que necesitan como sujetos. Esto es sólo una hipótesis, ya que no tengo ninguna información que lo confirme. Sin embargo, según Ana Távora, en el caso de las mujeres, se establece una relación directa entre la posición de dominadas, sometidas al sistema patriarcal y el riesgo de padecer enfermedades mentales:

“La mayoría, cuando acuden a los dispositivos de salud, no son conscientes de su situación de sufrimiento. Vienen pensando que están enfermas, y no tienen conciencia de vivir en

condiciones perturbadoras. Creer que tienen un padecimiento individual, atribuido a disfunciones biológicas y la idea de “malestar ligado a una situación específica de dominación” no aparecerá hasta mucho más tarde”.

(Ana Távora en Diego Vico Cano, 207,2003)

Por esta relación directa, presto especial atención a los datos que pueden ofrecer información acerca del padecimiento de PUC en lo que tienen de conexión con estos conflictos.

Sé de mi contratransferencia en este sentido: el hecho de ser mujer y haber recibido, sin duda, a lo largo de mi vida mensajes procedentes del entorno social y familiar presumiblemente similares a los que han acompañado a PUC, me sitúa muy cerca de ella. Este sentimiento es alimentado al seguir percibiendo cada día el insaciable afán del sistema patriarcal por asegurar sus esquemas, a costa de lo que sea, aún llegando a la aniquilación cotidiana, que aumenta el caudal del río de sangre con que nos amenaza a diario. Muertes de mujeres degolladas, quemadas, apaleadas, o muertes silenciosas, donde la herida no es en la piel sino como dirá PUC, como si se tragaran gusanos o el interior se fuera haciendo sólido, hasta llegar hasta la total inmovilidad, la frialdad y anhedonia absoluta de los cadáveres.

En su imagen de hoy se produce una simbiosis de las anteriores. La gallina-caracol ha transformado la R que la atravesaba en una carga que le hace inclinar su cabeza; que ha empequeñecido sus alas, todavía estiradas, aún ansiosas de volar. Parece resignada a su suerte y lejos de levantar su mirada, avanza hacia el gusano que pende de su diminuta boca-pico. Se ha desprendido del fabuloso plumaje que la abrigaba, ofreciendo un cuerpo blando, casi transparente, que aparece frágil ante los incisivos rayos de sol, ante las cortantes nubes o el objeto de apariencia amenazante que flota sobre su cabeza, apenas protegida por lo que parecen antenas, o cuernos. Estos elementos traen resonancias de la cresta de la gallina, así como riman gráficamente con las pequeñas alas o con las patas. Pueden ser sólo una defensa, eco de las plumas que abrigaban y protegían de lo externo, que ahora se desplazan también hacia el tapiz del suelo para acoger tiernamente las patas, aunque observo algo que nos ofrece otra visión: en la primera imagen pertenecían al gusano amenazante de entonces, como si su repugnante asunción desplazara al receptor algo de su ser despreciable. Parece que PUC hubiera percibido que dejar de luchar contra lo que amenaza con devorarnos nos convierte en cómplices de nuestra propia aniquilación.

Sesión 4 del Segundo Ciclo. Jueves, 31 de Octubre de 2002.

Propuesta: Trabajar sobre un solo papel que cubre toda la mesa, al ritmo de la música y sin lugar fijo, pudiendo ocupar todo el espacio que se desee.



Antes de comenzar ha manifestado muchas veces que no va a hacer nada, "pues le duelen las neuronas", pero sí trabajará, aunque su actividad será intermitente yendo y viniendo varias veces. Es por ello que cada vez que ha vuelto, y ha tomado de nuevo el material en sus manos, lo he considerado un éxito. Su actitud es muy callada. No dice nada mientras no se le pregunte.

Como el resto de los asistentes, PUC no admite la propuesta; prefiere tomar una silla y ocupar un sitio fijo. Incluso no entiende en principio que se pueda dibujar directamente sobre el papel y me pide un folio. Ocupa el mismo espacio que hubiera utilizado en ese formato; muy pequeño respecto a las dimensiones totales, (su intervención en el contexto del trabajo colectivo se ubica en el ángulo inferior derecho). Cuando le aclaro que no es necesario, toma el rotulador negro y elabora dos pájaros, entre los cuales dibuja una flor parecida a un clavel o una rosa roja. Vuelven a aparecer los pájaros y la flor, como temas recurrentes, aunque en este caso aparecen dos en vez de uno. Pero, por el proceso, en el que ha prevalecido el personaje único, me inclino a pensar que se trata de una sola representación que se desdobra en su imagen especular, o dos aspectos de la misma cuestión. Quizás, la única manera de proteger la flor sea dissociarse; hoy aún con más razón pues el hecho de trabajar en un formato colectivo, expuesto a la *invasión* de otras intervenciones puede ocasionar cierta sensación de vértigo. De esta manera, la flor, en cuya realización se recrea, parece ser protegida por los animales.

Reflexiono sobre mis propias palabras y advierto cuánto tienen de relación con la enfermedad. El ser humano enferma cuando no puede tolerar cierta cantidad de sufrimiento. Los síntomas mentales, según Frieda Fromm-Reichmann, son un modo de expresar y de evitar esta ansiedad. Es una defensa contra este sufrimiento. Es decir, el *yo* se siente amenazado por un volumen de ansiedad insoportable y descarga este peso con la formación de síntomas.



“También es válida la concepción dinámica general de que la ansiedad desempeña un papel central en todas las enfermedades mentales, y de que se pueden entender a los síntomas mentales en general, simultáneamente, como una expresión de la ansiedad y una defensa contra ella, prescindiendo de la gravedad de cuadro patológico y de su carácter más o menos dramático”.

(Frieda Fromm-Reichmann, 1994,113)

El síntoma fundamental de la esquizofrenia es la disociación del yo ⁵³. La imagen creada por PUC me parecen una buena metáfora para expresar este yo que se escinde para proteger la *flor*.

A estas alturas, como podemos sospechar desde el principio, la flor, como el pájaro no son elecciones al azar. En ambos esquemas PUC encuentra un soporte para hablar de sí misma, para encontrarse representada. Y la imagen que nos presenta es la de un ser cuyas pequeñas alas se estiran incansablemente para levantar el vuelo, pero su cuerpo pesado le ata al suelo, por lo que no le queda más que proteger aquello hermoso que aún le queda.

PUC parece complacida al dibujar. No levanta la mirada del papel. Al cabo del rato, comenta que se trata de una rosa que se encuentra entre un cisne y una paloma.

Cuando acaba la imagen se marcha. Pero vuelvo a verla en el taller ocupacional, mientras recojo el material. Entonces me cuenta que ha estado en el hospital y que ha pasado mucho miedo, pues los médicos de allí intentan matarla para después comérsela. Esto le genera gran ansiedad. Cree que le dan a comer alimentos llenos de gusanos, o cemento que solidifica el interior de su cuerpo. Dice que los gusanos los tiene en la nariz, e insiste en que miremos las terapeutas y yo por los huecos de ésta. A cada momento, para de hablar, como si le faltara el aire. A pesar de que le aseguramos que no hay nada, no se tranquiliza. Sigue insistiendo en que en el hospital "se comen a la gente". Tiene un gran sufrimiento por esta razón.

Con esta confidencia parecen confirmarse como elementos persecutorios los gusanos que aparecen en las bocas de sus personajes, los cuales de este modo, se ratifican igualmente como representaciones de PUC. Estos delirios de contenido persecutorio, que se sitúan dentro de la llamada sintomatología positiva, son característicos de la esquizofrenia paranoide, según la clasificación de la Organización Mundial de la Salud, que nos explican E. Miró Aguadé y P. Álvarez López ⁵⁴.

No tengo constancia de que PUC esté diagnosticada como tal, ya que mi acceso a los diagnósticos está restringido a unos pocos casos. Por supuesto, tampoco pretendo afirmar, ni tan siquiera sugerir, que su patología sea ésta, puesto que el arte terapia, como sabemos, no es un medio de diagnóstico, con lo que esta intervención por mi parte estaría fuera de lugar. Sin embargo, hago esta reflexión, porque me parece interesante apuntar que **la emergencia natural de los conflictos en este contexto, hace de la actividad en el taller de arte terapia, un aliado a considerar dentro de la dinámica del equipo clínico,**

⁵³ Precisamente por ello Bleuler propone la denominación *esquizofrenia*, que se superpone a la de *demencia precoz* de Kraepelin, para aludir con el propio nombre lo que considera el síntoma fundamental.

⁵⁴ E. Miró Aguadé y P. Álvarez López. *Esquizofrenia y Trastornos Paranoides*. Grupo Aula Médica S. A. Madrid, 1998.

cuestión que, en el caso de esta comunidad terapéutica, reconocen abiertamente una parte de sus componentes. Otros ⁵⁵, se manifiestan en contra de lo que consideran una intrusión, una invasión del espacio que estiman propio e infranqueable, a no ser que se adopten sus mismas pautas. Este temor a ser invadido resuena, en cierta medida y salvando las distancias, como un eco de los delirios de PUC.

Este tipo que hemos nombrado es la esquizofrenia más frecuente, uno de cuyos síntomas es la *vivencia de influencia corporal*. En el caso de PUC está relacionada con la regresión a la fase oral y la asimilación de objetos extraños, así como con el carácter disociado de su *yo*. Su malestar es proyectado hacia los médicos *caníbales*, fantasmáticos y reintroyectados en esos gusanos que la invaden. Pero otra parte de sí misma permanece hermosa, como la flor, como la mujer rodeada de flores.

Según Melanie Klein, estos objetos internos persecutorios, propios de la posición esquizoparanoide, son producto de la deflexión que el *yo* realiza sobre el instinto de muerte. Es decir, el *yo* se escinde proyectando al exterior la parte que contiene este instinto de muerte. Es así como el miedo original, la pulsión de muerte, se transforma en temor hacia objetos persecutorios internos, cuando la persecución externa se reintroyecta de nuevo. Pero Klein nos avisa de algo más: afirma que, simultáneamente, se establece una relación con el objeto ideal, resultado de la proyección de la libido. Así, la pulsión de vida queda escindida: una parte será proyectada hacia ese objeto ideal, mientras otra será guardada para relacionarse con éste. Ambas fantasías, las del objeto ideal como la de persecución se asocian a experiencias reales, gratificantes o dolorosas respectivamente. Su reciente estancia en la Unidad de Agudos ha sido vivida con ansiedad: sus temores se convierten en gusanos, fantasmas que anidan en su cuerpo.

Para defenderse de la ansiedad, observamos dos mecanismos: la proyección de lo malo y la introyección de lo bueno. El objeto ideal será introyectado para salvaguardarlo del avasallamiento de los objetos persecutorios. La flor será situada entre los pájaros protectores. Me pregunto dónde está la flor cuando no aparece en sus imágenes de manera manifiesta; quizás el pájaro de días pasados deba el volumen de su dorso a haberla tragado para protegerla del contexto amenazante, o sea la carga que a duras penas soporta. Es probable que, como nos aclara Hanna Segal, ocurra ambas cosas, y objetos buenos y malos sean permanentes viajeros de la proyección y la introyección:

⁵⁵ Todos ellos varones, por eso no añadido “/as”.

“Hemos visto que, como expresión de los instintos y a la vez como recurso defensivo, el yo se esfuerza por introyectar lo bueno y proyectar lo malo. Pero no es ésta la única forma en que se utilizan la introyección y la proyección. Hay situaciones en que se proyecta lo bueno, para mantenerlo a salvo de lo que se siente como abrumadora maldad interna, y situaciones en que se introyectan los perseguidores e incluso se hace una identificación con ellos, en un intento de controlarlos.”

(Hanna Segal, 1993,31)

Según Segal, la situación puede cambiar rápidamente, pues el propósito fundamental estriba en mantener el objeto ideal lo más alejado posible de la persecución. Hasta ahora, sólo habíamos podido ver de manera evidente las flores alrededor de la mujer: recordemos que PUC verbalizaba que a las mujeres hay que rodearla de flores. Por otro lado, aparecían los pájaros, especialmente la gallina, tan íntimamente asociada a la maternidad. Este animal aparecía solitario; quizás los polluelos nacidos de ella ya la habían abandonado, o su generoso plumaje abrigaba un cuerpo colmado de seres que crecían en su interior; (¿objetos ideales o persecutorios?). Precisamente esta ausencia nos hacía percibir su presencia latente. Esta nueva imagen vincula por fin, de manera evidente, la flor y los pájaros, en una relación de protección, como si este objeto ideal en el centro de la composición se hiciera invulnerable a la posible invasión de lo externo merced a los animales que lo custodian.

Sesión 5 del Segundo Ciclo. Martes, 5 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Trabajar sobre un solo papel que cubre toda la mesa, al ritmo de la música y sin lugar fijo, pudiendo ocupar todo el espacio que se desee.

PUC vuelve a obviar la propuesta y se acoge a la opción de trabajar libremente, aunque en el formato colectivo. Para esto, se sienta en el extremo de la mesa más cercano a la puerta de entrada. En la imagen, localizamos su intervención en el extremo derecho.

En silencio dibuja con tizas dos signos sobre el gran formato, muy cercanos el uno del otro. Son elementos en los que reconocemos rápidamente algo así como un jarrón y unas flores. Pero las flores no sujetan sus tallos dentro de él; están protegidas por una forma orgánica que las contiene. El jarrón, muy próximo, está contenido por algo informe, como una maraña que nos remite rápidamente a lo que verbaliza PUC, que habíamos comenzado a percibir desde sus primeras intervenciones: vuelven a hacer su aparición esos objetos extraños que la contaminan. Su cuerpo viene a



hacerse metáfora en este recipiente repleto de alimañas, donde no caben las flores. Quizás, para salvar lo hermoso, apartándolo de la realidad interna, oscura y peligrosa, PUC lo proyecta al exterior. Insistimos, de acuerdo con Hanna Segal, en que hay casos en que se proyecta *lo bueno* para protegerlo, así como se introyecta *lo malo* para controlarlo. Pero *lo malo* no se queda ahí, sino como también nos avisa esta autora, fluctúa entre el interior y el exterior, por lo que la amenaza y la persecución es sentida en todos los lugares.



Como si no hubiera más sitio dentro del gran papel, PUC toma un folio para seguir trabajando. Pienso que necesita el entorno privado del formato individual. Entonces, usando el mismo pincel con el que ha construido su imagen en el trabajo colectivo, comienza a dibujar unas curvas en el ángulo superior derecho. Deja el pincel y toma un lápiz. Estoy muy atenta a lo que hace, pues su actitud decidida parece evidenciar que la imagen que va a surgir fuera continuación de la primera. Otra vez volvemos a ver el animal, con forma de pájaro, que mira, como siempre hacia la izquierda. Además, inclina su cabeza hacia abajo, donde aparece otro animal de las mismas características, pero más pequeño.

Traza varias curvas que rodean al animal pequeño. Vuelve a coger el pincel e insiste en las manchas azules del principio. Ahora estas manchas han cobrado entidad como cuerpo del mayor, que parece aletear sobre el pequeño. Éste va quedando poco a poco rodeado, aprisionado, bajo el mayor que se agita sobre él con una actitud parecida al apareamiento. Hacia la izquierda surge una forma muy parecida al jarrón que dibujaba PUC al principio de la sesión. La vasija introduce su cuello hacia la zona del ave pequeña, donde parece inocular su contenido, representado por una mancha verde y roja, los mismos colores que lo rodean.



Como siempre, esta paciente-cliente no verbaliza acerca de su imagen. Procuero, como hago con todos/as, preguntarle cómo se encuentra. Intento colocar el objeto artístico en medio de nuestra relación, pero sin cuestionarle nada acerca de él. Salvo raras excepciones, el/la paciente-cliente comienza a hablar por sí mismo/a acerca de su imagen. Es fácil que se relacione con lo que dice en otros términos. La encarnación de la excepción es esta paciente-cliente. Aunque no lo verbalice directamente en esta ocasión, el significado de su obra parece establecer conexión con los elementos de su discurso de otros días. Lo que le preocupa, se refiere a elementos que han sido introducidos en ella, elementos colonizantes, ocupantes y contaminadores, que intenta desechar y no puede.

En general, las imágenes que crea, suelen representar elementos contenidos unos en otros. Una de las más claras es ésta. Podemos ver cómo el animal mayor parece proteger al menor, que está debajo o dentro de él. Recuerda, en un primer momento a un nido ocupado por un pájaro-madre y un pájaro-hijo cubierto por ella. La madre rodea el cuerpo del hijo, como protegiéndolo; como venía haciendo con la flor. Pero esto no es todo; algunos detalles hacen ambigua esta imagen. Un elemento extraño viene a perturbar el cuadro, penetrando por la parte inferior, e intentando integrarse como una parte más. El animal supuestamente protector no libra al pequeño de esto, todo lo contrario, ahora estas pinceladas que lo cercan parecen inmovilizarlo para poder ser penetrado por este elemento extraño. Además PUC pone un cuidado especial en las pinceladas que forman las alas del ave mayor. Semejantes a las que vemos en todas sus representaciones de aves, las alas se levantan, como iniciando el vuelo, o acompañando el gesto de sujetar al animal, como el que ocurre, como ya he dicho, durante el apareamiento. No son las alas *cobijo* con que las aves cubren a sus polluelos, mucho más envolventes. Ahora el animal mayor ya no nos parece protector sino dominante, obligando al menor a *tragar* el contenido de la vasija, a soportar que la invada.

Recordemos su primer dibujo. Comenté entonces que lo que identificamos como una R se superponía al primer perfil, desdoblado nuestra percepción que, por un lado, la veía como un elemento que se añadía a éste, complementándolo; por otro, se situaba en un lugar dominante, como un ser que sometía al animal bajo sus patas. En otro de los dibujos, esta encarnación del superyó opresor era desplazada fuera, como ese sol que hacía agachar la cabeza del pájaro-caracol, pero quedaba latente, resonando en el abultamiento que soportaba a sus espaldas. Aquí vuelve a acoplarse sobre el indefenso y pequeño animal.

No puedo obviar el carácter de estas imágenes, por cuánto tienen de dominación, y relacionarlas con el hecho de que PUC es una mujer. La feminidad, como afirma Ana Távora es un factor de riesgo para la salud:

“Estos aspectos (...) nos permiten plantear una hipótesis del porqué enferman las mujeres. De forma que, lo que es considerado como adecuado por el sistema patriarcal, es justo lo que facilita la aparición del malestar, constituyéndose por lo tanto la feminidad un factor de riesgo para la salud.”

(Ana Távora en Diego Vico Cano, 207,2003)

Los aspectos a los que se refiere la autora son los que construyen la subjetividad femenina, ideas traspasadas por la capacidad de crear y mantener vínculos, priorizando, como dice Távora, *“la emotividad y la afectividad, frente a lo racional e instrumental”*. Nos expone que durante siglos se ha construido una idea de lo que significa ser mujer, en la que los factores biológicos son determinantes: la anatomía diferente se interpreta como la justificación de la desigualdad social y cultural. Se edifica un sistema en el que se predetermina la mejor manera de ser hombre y de ser mujer. Y este modelo sitúa a la

mujer en una posición de sometimiento con respecto a los hombres, condicionando la percepción de la realidad. La mujer se encuentra ante una situación en la que incorpora el modelo impuesto como propio, sintiendo bienestar al identificarse con él, a la vez que su insatisfacción crece al tener que renunciar, para ello, a la realización de otros deseos. El sistema patriarcal aplaude el ideal de mujer cuidadora y mujer madre, con la tarea prioritaria de centrar la atención en el deseo del otro, concentración que ocultará el propio deseo.

Susan Joyce matiza esta cuestión al observar que, en el modelo sanitario tradicional, y concretamente en el ámbito de salud mental, la mayor parte de los facultativos eran hombres y la mayoría de los/as pacientes, mujeres, con lo que la perversidad del sistema patriarcal se transfiere también a este ámbito. Explica que esto es así porque en la relación terapeuta-paciente se establece de inmediato una jerarquía, en la que el terapeuta es el depositario de la autoridad y el saber, mientras que la paciente es considerada un elemento pasivo e ignorante de dicho saber científico. De esta manera, según la perspectiva de Joyce, la desigualdad de poder da lugar a que las pacientes puedan ser fácilmente manipuladas y conducidas hacia la conformidad. En la misma línea, Miche Fabre-Lewin dibuja un paisaje esperanzador:

"Feminist therapy then, based on the "personal is political", accounts for the psychological damage suffered through sexism and aims to provide a space where women can rediscover their personal power and regain a healthy emotional sense of self."

(Miche Fabre-Lewin in Susan Hogan, 1997, 115)

"Entonces la terapia feminista, basada en "lo personal es político" estima que el daño psicológico es sufrido a través del sexismo y aspira a proporcionar un espacio donde las mujeres puedan redescubrir su capacidad personal y recobrar un sentido emocional sano de su sí mismo."

⁵⁶

La visibilidad de este tipo de abordajes terapéuticos es aún escasa, al menos en el contexto concreto que nos ocupa, ya que cuando esta conciencia emerge, como en el caso de algunas de las profesionales con las que he tenido ocasión de intercambiar experiencias y reflexiones, siempre parece tratarse de iniciativas personales, que a menudo se encuentran con el peso de la tradición, de las costumbres, un engranaje que no ha cambiado, puedo atestiguarlo, al menos en veinte años.

En la imagen, se pueden percibir simultáneamente una situación de protección, que nos acerca a la imagen del nido, y otra de dominación, más próxima a los términos que hemos ido desarrollando. Efectivamente parecen no excluirse, como no se excluyen en la vida de un gran número de mujeres el sentimiento de querer desempeñar esa tarea del

⁵⁶ Traducción propia

cuidado junto al de ocupar por ello el lugar de la discriminación, por tener que desoír, o incluso peor, ni siquiera intentar descubrir, el propio deseo. Pero, teniendo en cuenta esa ambigüedad, ¿en qué lugar se sitúa PUC en la imagen? ¿Es el pájaro-madre cumpliendo la tarea impuesta según el ideal esencialista que el orden patriarcal demanda? En tal caso, ¿es su hijo ese objeto ideal que intenta cubrir y al que no puede librar de la invasión externa amenazante? Hanna Segal nos aclara que, en ocasiones, cuando la ansiedad es muy intensa se produce lo que llama *identificación proyectiva* que puede tener propósitos múltiples y diferentes; entre ellos puede haber una identificación con el objeto persecutorio, también con el objeto ideal. Por lo cual, me pregunto si se halla PUC en ese pájaro-madre que se hace cómplice de la violencia hacia su objeto ideal, y si, simultáneamente se identifica con el ser desvalido que yace bajo sus alas, sin escapatoria ante la inevitable invasión. Parece que el cuerpo del pájaro mayor fuera un precario contenedor donde su objeto ideal no hallara suficiente protección. Un cuerpo desintegrado, cuya piel agujereada y blanda se esfuerza por envolver al pequeño ser, sin hallar la sutura de sus huecos, que aprovechan las huestes fantasmáticas para penetrarlo y acorralar así a su frágil huésped.

Sesión 6 del Segundo Ciclo. Jueves, 7 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar a partir de la propia silueta en un formato colectivo.

PUC aparece casi al final de la sesión. Desea hacer una imagen, pero ya no queda sitio. Un nuevo trozo de papel es colocado inmediato al que había. Como el resto de asistentes están ocupándose en sus propias siluetas, le propongo ayudarle yo misma a dibujar la suya. Admite mi iniciativa con una sonrisa y colocándose junto al papel.



A partir de la línea simple que hago recorriendo su contorno, ella elabora un cuerpo completo, con brazos y piernas, para lo cual dibuja hacia dentro de la silueta. Parece evidenciar la necesidad de construirse en totalidad con una línea que cierre y limite su cuerpo, distinguiéndolo de lo externo. Sin embargo, a partir de ahí, comienza a describir un itinerario laberíntico que supera estas incipientes fronteras, una maraña que atraviesa con gesto rápido las primeras y serenas líneas, como si recorriera los caminos internos que siente dentro de sí, invadidos de gusanos. PUC se entrega a la danza sobre el papel, de manera semejante a GL, que baila en el otro extremo del gran formato, rodeando la silueta de su cabeza. Pero, mientras ésta última sigue su círculo sin fin, PUC detendrá su movimiento muy pronto. Repara en la cabeza, donde aún no aparece ningún rasgo y comienza a dibujar los ojos, la nariz y la boca. Una mano se diluye hacia el filo del

formato; en la otra PUC dibuja la *flor*, que esta vez vuelve a ser protegida dentro de unos límites. Guardada en la palma de la mano, que se abre y la muestra al espectador como un objeto precioso.

Cerca de la silueta dibuja un rostro similar, pero sin contorno, que mira hacia ella. ¿Doble especular o superyó que controla? En las obras de PUC abundan estos elementos ambiguos que parecen encarnar varios lugares a la vez. En este caso, estas posibilidades tampoco parecen excluirse. La atención a situar un *otro que mira*, nos hace más conscientes de esas fronteras del cuerpo que son lo mirado. Los ojos del *otro* se deslizan como dedos en una caricia, haciéndonos conscientes de la piel que nos envuelve, y de que hay una mirada que también nos cubre, nos recorre, asegurándonos la satisfacción del vínculo. Pero si la mirada del *otro* es vigilante, censora, se convierte en *Otro*. La mirada del *Otro* sostiene la ley; no podemos dejar de advertir que este superyó encarnado en un objeto externo, deviene de la propia personalidad, constituyendo una de las instancias psíquicas y por tanto, es un objeto interno desplazado al exterior. Pero si quien lo encarna es el propio reflejo, la soledad se hace manifiesta, no se encuentra a *otro*, ni a *Otro*, no se encuentra a nadie.



Surgirán otros dos rostros más pequeños y situados de perfil, algo ajenos al cruce de miradas que hemos analizado. Encuentro cierto paralelismo entre estos objetos externos y los que componían el paisaje en uno de los dibujos de PUC ⁵⁷; son semejantes a las nubes que se situaban sobre el pájaro-caracol, así como la mirada sin contorno parece relacionarse con el sol que se situaba, como ahora lo hace ésta, a la izquierda de la composición.

Poco después, TPJ intervendrá sobre esta imagen, con el beneplácito de su autora. Esto no nos permite verla en totalidad, pues la aplicación de pintura sobre los rostros fundamentales han ocultado los rasgos originales, cambiando por completo el carácter de la imagen.

Sesión 7 del Segundo Ciclo. Martes, 12 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Hacer una máscara. PUC elige uno de los folios preparados por mí, (con aberturas que insinúan el lugar de los ojos).

⁵⁷ Dibujo realizado en la Sesión 3 del Segundo Ciclo, el día 29 de Octubre de 2002



PUC toma uno de los folios preparados con sendos agujeros. Hace una forma ovalada, cuidadosamente, que representa de manera muy controlada, la silueta de una cabeza. Aunque la línea tiembla ligeramente, es bastante decidida. Establece un contorno muy preciso, dentro del cual da color, procurando, con éxito, no salir de él. A pesar de lo equilibrado de la composición, la tiza que configura el color de la piel se desplaza con un trazo agitado, que va rodeando los huecos de los ojos y de la boca. También maneja el rotulador de manera muy vibrante para cubrir, aunque no de manera absoluta, la parte alta de la cabeza. Hay en este rostro dos datos que me parecen de interés. Uno de ellos es la fuerza con que parecen cerrarse los labios, a pesar de que su carnosidad y su color rosado invitan al vínculo. Otro, la rotundidad de las cejas, desde donde se dispara una mirada hueca, (recordemos que los folios estaban preparados de antemano, para hacer más patente la propuesta de hacer una máscara). PUC parece concentrar la atención en estos ojos ausentes, que provee de fuertes protecciones.

Ninguno/a de los/as participantes de esta sesión tomará la máscara como tal, es decir, nadie pedirá unas tijeras para separar este rostro dibujado del formato, ni siquiera probarán a mirar a través de los huecos. Es por ello, que tratan su trabajo no como algo separable del formato, sino que forma parte de él. En especial, PUC, que considera otros elementos compositivos como las flores, que vienen a paliar la incipiente soledad de la imagen, inaugurando, por otra parte, lo externo al personaje. En efecto, el acto de dibujar fuera del contorno del semblante atiende a un contexto donde PUC lo está situando. Un entorno de flores, como suele corresponder a sus representaciones de mujeres. La cara dibujada, sin embargo, se *recorta* del fondo por su silueta casi circular, impenetrable y cerrada. Los huecos de los ojos, a pesar de su vacío, parecen conectar con lo externo, compensados por la presencia de los dos grupos de flores, que aparecen como si vinieran a colmar una pulsión escópica que no está, ofreciéndose como objetos de la mirada ausente.

Reflexiono acerca de lo que *no ha dicho* PUC. Otras veces me ha pedido otro formato, cuando el que se le ofrecía, como en el caso de los trabajos colectivos, no satisfacía sus necesidades. Sin embargo, hoy no muestra la menor extrañeza ante el folio horadado, dibujando unos rasgos muy parecidos a los que hiciera en el trabajo a partir de su propia silueta, mientras mantiene un silencio concentrado.

La observo mientras dibuja, sin dejar de pensar en que, lejos de pretender crear una imagen que pueda superponer a su rostro, con la que se pueda cubrir para adoptar la apariencia de otra identidad, o para esconder la suya, PUC parece estar dibujándose a sí misma, su propia imagen, como si se estuviera mirando a un espejo que no duplicara su

aspecto externo, sino aquello que le es propio y anima sus facciones. Así, la expresión que otorga a su imagen es muy parecida a la que suele adoptar ella: sus labios, casi siempre cerrados, sostienen cierto gesto entre la sonrisa y la firmeza; la mirada, a menudo replegada, como si se ausentara para contemplar un paisaje privado e íntimo de ensoñación. Es probable que mi percepción esté aderezada por cuanto veo en todos/as los/as asistentes de hoy: no sólo no han intentado cubrirse con las imágenes sino que han atendido, en general, a representar sus sentimientos con respecto a ellos/as mismos/as. O sea, en vez de buscar otra imagen, parecen redundar en la propia, algunos/as mediante metáforas que acentúan los aspectos que más le preocupan. La ausencia de mirada me parece cercana a la introspección característica de PUC, que se alterna con sus conexiones a lo externo. Aunque demanda, buscando la relación con el *otro*, (como cuando me cuenta sus delirios), es mucho más frecuente esa atención hacia dentro, como si las pupilas y todos sus otros sentidos se volvieran hacia su interior.

Sesión 8 del Segundo Ciclo. Jueves, 14 de Noviembre de 2002.

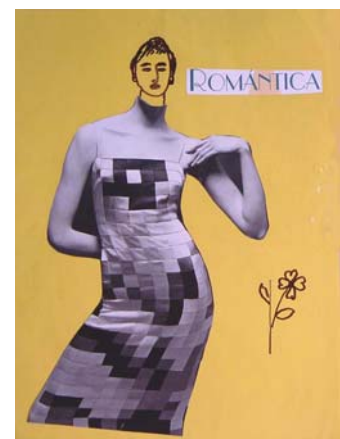
Propuesta: Trabajar el collage.

Calladamente, como es habitual en ella, ha elegido un recorte de un cuerpo femenino sin cabeza, en blanco y negro. Lo ha pegado sobre una lámina de papel charol amarillo. Parece ser de una chica joven, elegante, con un vestido ajustado que marca su silueta delgada e insinuante. PUC elige el recorte en cuanto lo ve. Una vez pegado sobre el soporte, no tarda en dibujarle minuciosamente un rostro.

Vuelve a aparecer la *flor* que acompaña a sus personajes femeninos. Al ser trazada con el mismo rotulador que utilizara para el rostro, conecta inmediatamente y de manera directa con éste. El cuerpo femenino se curva hacia la izquierda, mientras el brazo que se orienta hacia la derecha del formato se eleva y pliega sobre sí mismo. Como si fuera su imagen en el espejo, la flor se dispone de manera simétrica.

Por último, compensa la potente presencia de la figura con una de las palabras recortadas: "ROMÁNTICA", que sitúa a la altura de los ojos del personaje. La introducción de este recorte introduce otro espejo, esta vez verbal.

Mi mirada se ve comprometida de inmediato al observar la pequeñez de la cabeza con respecto a la imponente figura; aún me cuestiono más cuando repaso la producción de PUC, observando la atención que concede a esta parte de la



anatomía. Aunque el primer y apasionado pensamiento me arrastró literalmente, al remansar en aguas más tranquilas me parece aventurado afirmar que esta *desproporción* pretenda manifestar que la cabeza de la mujer, con todo lo que ello supone, (pensamiento, opinión, expresión, percepción) está reducida conscientemente por su menor importancia en la imagen total. Si careciera de importancia, quizás no hubiera empleado tanto cuidado en dibujarla.

Otro detalle es que, dentro del repertorio de recortes que he traído, hay unas cuantas cabezas, incluida la que le correspondía originalmente a la imagen. PUC ha preferido trazarla. ¿Es su propio rostro el que se sitúa en este cuerpo ideal? Vuelve a acechar el sistema patriarcal, con su muestrario de mujeres *perfectas*, estableciendo uno de sus parámetros: un cuerpo que ha de sostener el discurso, identificándose con una *imagen de mujer culturalmente fetichizada*, como dirá Silvia Tubert ⁵⁸. El fetiche, objeto sexual sobreestimado, sustituye a la persona. El rostro, quizás portando la identidad de PUC, se aleja respecto a la sensualidad de un cuerpo que insinúa sus formas, vestidas además, para que lo deseado sea enigma. Con el atributo añadido (¿inherente?) de ser "romántica", en todas sus acepciones: fuera de reglas, como en los sentimientos, la generosidad y la ensoñación; mórbida, al fin y al cabo, e interesante encarnación del ensueño masculino, que mantiene a salvo el lugar del hombre, que confiere forma a lo informe:

"(...) para que el deseo encuentre su "hora de verdad" allí donde un cuerpo que ofrece sensualidad y una mirada virgen sean el escenario para que el hombre aborde como un verdadero acto de captura el enigma de la femineidad donde podrá alojarse".

(Olga M. Santesteban, *Las máscaras de lo real*, www.paseosimaginarios.com/notas.htm)

¿Es éste el deseo de PUC? ¿Es el objeto ideal con el que se identifica? ¿Es, al fin, la flor humanizada? Un deseo predeterminado que sirve de aposento para el deseo masculino y que recorta, silencia, aniquila la posibilidad de otros deseos. Pero no es sólo suyo. El ideal de estar encarnada en un cuerpo social y culturalmente perfecto es la tierra prometida de numerosas campañas de publicidad, que imponen la necesidad del uso de cosméticos, fármacos y prótesis, llegando en sus desafíos a la agresividad del bisturí, para modelar un cuerpo real que habrá de someterse a la mutilación, o la invasión por materias extrañas, hasta intentar alcanzar la cima de lo ideal. Cumbre ilusoria e imposible, pues en su nudo con lo real dejará un rastro de cicatrices indelebles.

Reparo en el fuerte contraste que se establece entre esta imagen y sus representaciones de aves. Como si, al vestir con un cuerpo normalizado, culturalmente valorado, se librara de cuanto le acosa, en esta imagen parecen no tener cabida los gusanos,

⁵⁸ TUBERT, S. *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Ed. Síntesis. Madrid 2001.

ni las marañas que la invaden. Asimismo, en las representaciones de aves no encontraremos flores de manera manifiesta, (excepto en un caso). Como si representaran dos momentos diferentes entre la realidad y la ilusión, entre lo cotidiano y la perspectiva inalcanzable.

Sesión 13 del Segundo Ciclo. Jueves, 12 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Trabajar en el caballete a partir de una imagen o de manera libre.



Aún queda un caballete libre, que yo había asignado a BJ, poniendo un pequeño cartel con su nombre pegado en la parte más alta. Pero BJ no aparece por el taller, a pesar de que el último día habíamos convenido en que vendría. Incluso le he traído hoy una copia de la imagen que ha elegido como referente para trabajar, "*Desnudo sentado en un diván*" de Modigliani. Para que estuviera todo dispuesto cuando él llegara, he pegado la imagen cerca del caballete, en el cristal de la ventana más próxima, como acostumbro a hacer. Al no disponer de una mesa auxiliar para cada caballete, como sería lo ideal, procuro que la imagen de referencia esté cerca para que puedan mirarla cada vez que quieran.

De esta manera, estaba todo preparado para ocupar el lugar y empezar a trabajar. En este momento llegan al taller el psicólogo 1 y PUC, que viene sonriente y dispuesta a participar, según las palabras de su acompañante. Antes de que hable directamente con ella, no duda en colocarse en el caballete vacío. Sin vacilar, fija su atención en la imagen de Modigliani. En muy poco tiempo, pinta una figura femenina, con la postura similar al modelo.

No dice nada. A veces, ríe para sus adentros. Una de las veces que se acerca a la mesa para tomar pintura con su pincel, le sonrío ampliamente, queriendo compartir su risa, a la vez que le pregunto qué es lo que le hace tanta gracia. Entonces sale de su introspección y me cuenta que se ríe por lo que le dicen, que le causa repugnancia pero también le produce risa. Repite la palabra repugnancia varias veces, pronunciándola con intensidad, como si encontrara cierta satisfacción en ello. No le he preguntado directamente qué es lo que oye; ella, como de costumbre, tampoco lo contará de manera espontánea.

Hubiera querido oír de sus labios el argumento de las alucinaciones auditivas que me confirma padecer en estos momentos, por cuanto iluminaran mis reflexiones. Pero no he de ser un elemento persecutorio más, sino encarnar su deseo. Por ello, dejo la palabra

justo en el lugar de límite donde PUC la ubica. Esto devuelve mi atención a la imagen que va cobrando forma en el soporte, a la vez que repaso lo que ha verbalizado. Me detengo en la palabra repugnancia y advierto su posible relación con aquella R de su primer dibujo.

Después de reírse la primera vez, comienza a pintar el pecho de la mujer, como algo que fuera añadido al cuerpo. Entonces sigue riendo, mientras rodea con el pincel la mancha negra central. Observo que va construyendo su imagen a partir de elementos que se van sumando. El pecho, rosado como el rostro, es sostenido por un enérgico brazo envolvente que parece protegerlo. PUC abandona el tono más suave que había elaborado para la piel y toma un fuerte color rojo que enciende aún más con la incorporación de amarillo. La morbidez del rosa queda sujeta por una potente pincelada, como una llama, que modela los brazos y las piernas; que se ahoga en la ceniza inerte del fondo, donde se sumergen sus extremidades, apagando la emoción, como el hierro candente queda rígido, inmóvil y mudo en el agua. En un último intento de recobrase, el personaje levanta este pecho, lo muestra, como un objeto parcial que sustentara una metáfora. Un trozo de sí misma que se escinde de su totalidad, recordándole la realidad biológica de su cuerpo oferente, que parece destinarla a despedazarse, a desintegrarse y a admitir esta fragmentación como algo inevitable y natural. El pecho materno introyectado reaparece como ese objeto ideal, fuente de bondad, de placer, de belleza, como la flor guardada en su mano, como su parte más hermosa. Un objeto ideal, *pecho bueno*, amado y amante que guarda para sí en un abrazo receloso del *pecho malo* que se acerca, amenazador como una bola de lava. Cubre este resto, lo arropa y acuna en sus brazos, dejando el miedo en la corriente de animales que le serpentean por dentro, o en la ambigua flor-sol-pecho que flota a su lado, devorándose a sí misma como la boca de un cráter.



Sesión 14 del Segundo Ciclo. Martes, 17 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Continúa en su proceso individual.

PUC ha llegado hasta su caballete. Sin mediar palabra toma un plato, un pincel y pintura. Va y viene varias veces de la mesa al caballete, pues el plato lo deja en la mesa, con lo que cada vez que necesita mojar el pincel, ha de dar un paseo. La miro, pero ella no levanta la mirada del suelo. No manifiesta nada, sólo tiembla. Su expresión es distante y ensimismada.



La obra, teniendo como modelo el mismo cuadro de Modigliani que ha usado JF, aborda el tema de forma totalmente distinta. Ocurre una auténtica disgregación, separación de las partes del cuerpo, que nos recuerda el mito de Frankenstein. El cuerpo de la mujer fragmentado, desmembrado, parece querer huir de su corporeidad, denunciando no ser más que una reunión de trozos, aspectos parciales, restos de cuerpo. No hay línea que envuelva y nos lleve por el perfil de esta mujer. Su pincel empapado se dedica a cada uno de los planos en que la ha seccionado, cuidando las fronteras entre unos y otros, e intensificando el color en estos bordes. Ahora envuelve cuidadosamente el rostro con una negra cobertura espesa que enmarca la mirada y la proyecta hacia un campo escópico incierto. Con la misma intensidad que hiciera en el caso del pecho, el cabello protege la cabeza, sujeta por un frágil cuello que casi se diluye en el gris. El débil, transparente vínculo entre la cabeza y el cuerpo, hace flotar ésta como en una constelación, hermanándose a la flor que arde y al pecho, que de tanto acunarlo se vuelve bebé que viene a colmar el hueco de los brazos.

No puedo evitar hallar el paralelismo que esta obra guarda con la producción de autoras como Cindy Sherman, que ahuyenta el cuerpo integrado, subvirtiéndolo, como dirá Anna Casanovas, *tanto el concepto de cuerpo ideal como el del punto de vista de su contemplación*. La obra de PUC condensa su angustia, representada también en el bullir de seres devoradores que intenta mostrarme a través de los huecos de su nariz. El miedo original de la pulsión de muerte se desplaza como una terrible corriente que disuelve su cuerpo, o que lo vuelve sólido. Por ello, el cuerpo representado no es para ser contemplado, no se exhibe sino que es vivenciado por PUC, filtrado por su experiencia de ser traspasada por la angustia y la soledad.

Me acerco a su caballete. Me recibe con una breve sonrisa y tres palabras:

“Es una flor”.

Su pincel, en efecto, escarba ahora en el magma redondo que aviva y alimenta de pintura gruesa, dinamizando su centro y aproximándose al cabello del personaje, pero cuidando de no rozarlo.



Repite su movimiento dentro de la flor única, desprovista ya de tallo, que vincula por fin sus representaciones de pájaros con las de mujeres. La flor se desprende de los estereotipados pétalos, para volverse masa viva, tan magnética como insondable, que parece contener, como si hubiera conseguido desterrarlo finalmente o se tratara de un espejismo, el contenido informe que angustia e invade los huecos del cuerpo de PUC.

Quizás es el *pecho malo*, expulsado fuera de sí, hermanado con el sol de otros días, con el interior de las vasijas y con las cavidades de la nariz de PUC.

Sesión 15 del Segundo Ciclo. Jueves, 19 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Continúa en su proceso individual, con el compromiso adquirido de terminar su obra.

PUC no quiere hacer nada. Se encuentra mal. Dice que no puede sujetar el pincel, que se le cae, que no tiene fuerzas. Sabe bien que el pincel es la llave para entrar a su imagen. No tiene fuerzas para enfrentarse y desplaza metonímicamente ese peso que no puede soportar a la levedad de este objeto real. Entonces, sostengo ese primer paso, invitándola a no pintar, sólo a comprobar que es capaz de mantener el pincel entre sus dedos.

Curiosamente, una vez que lo toma no lo suelta. Pero no intervengo, sólo la observo, intentando que no se sienta vigilada. Tarda un poco, pero al cabo, se acerca a la mesa de materiales y comienza a echar pintura en uno de los platos. Respeto un poco más su intimidad, dejando que comience a intervenir.

Me acerco a su caballete, y utilizando su mismo lenguaje, permanezco callada y sonriente a su lado, esperando, por si quisiera poner en acto la palabra. Mientras, PUC lucha por contener el trazo de un pincel muy fino.

“No son mis cejas; éstas son demasiado gruesas”.

Reparo en lo no dicho del discurso, como aconseja Natividad Corral, observando que durante un rato se esfuerza en dibujar unas cejas finas. Parece que no se siente satisfecha, pues habrían de ser más sutiles que lo que consigue hacer. Quizás, si lo lograra, serían las suyas, que son las que parece desear para su imagen. Sin embargo, no dice “*No soy yo*”. Con esto, aunque pudiera parecer poco claro, termina de identificarse con lo representado. Busca sus rasgos en los de la imagen, como si se tratara de un espejo. En efecto, insiste en las líneas de las cejas, en el contorno de los ojos, en repintar una y otra vez la boca. Se resiste a dejarla, quedándose aún un rato mirando la expresión contenida de la mujer pintada, incluso después de haber soltado los materiales.



Le felicito por haber acabado su obra, recordándole que estará colgada en la exposición que se realizará al día siguiente. Escucha mis palabras en silencio con una leve sonrisa en los labios, pero no dice nada. Tan solo responderá con un rotundo “no” a la

posibilidad de firmarla, aunque no le importa que ponga una cartela con su nombre.

Esta será su última intervención. En los cuatro meses siguientes, los últimos del proceso, la veré muy poco, por lo que pienso que ha dejado de venir de manera habitual al centro.

Su obra estaba ya bastante resuelta en su aspecto formal, de hecho lo que hace hoy no cambia mucho el aspecto final, pero es fundamental que sea ella misma quien decida si le quedaba algo. Realmente, aquello que faltaba es ese último diálogo con la obra; el reencuentro con lo ya elaborado que sintetiza y configura la imagen de lo representado. Ajeno ya, de tan remoto, de su origen aparente en la obra de Modigliani, la de PUC da forma a su propio fantasma, habitante de su realidad.

Pero hay algo más. En la identificación especular hoy PUC ha dado un paso importante. Si bien podemos venir buscando su propia imagen del cuerpo desde sus primeras producciones, en esta sesión ella misma aborda la introducción de lo real, sus propios rasgos en la relación imaginaria con la imagen. Como dice Lacan, *“lo real se encuentra en el límite de nuestra experiencia”*, es decir, en el límite de lo que ocurre efectivamente. Su cuerpo se mueve en una parcela de realidad que es la materialidad de la pintura, que consigue dotar de una forma significativa, momento desde el cual lo creado entra en el campo simbólico, empieza a significar *una mujer*. Pero no cualquier mujer. Real, simbólico e imaginario se entretajan y la mujer que ahora mira a PUC desde sus pupilas acrílicas se vuelve su propio reflejo, recogiendo su soledad, su miedo, su desintegración real, que se fantasmaliza en esos seres que se revuelven en su interior y que diluye su cuerpo en el fango gris del fondo. Es probable que el pecho materno, devorado en su acto de introyección no haya sido expulsado aún, convirtiéndose en perseguidor, desmembrando su cuerpo. Sin aceptación de la pérdida, no se puede constituir como sujeto separado del cuerpo materno, no halla una piel propia que la integre y la culpa de haberlo devorado la coloniza. Proyectarlo hacia lo externo y convertirlo en una flor quizás sea un intento de reparación, una manera de escapar de la culpa que bulle en su interior corrompiéndola. Hanna Segal nos asegura que en este deseo de restaurar al objeto bueno, antes perseguidor, se basa la capacidad para conservar las relaciones afectivas a pesar de las dificultades que puedan ocurrir. Quizás, en su imagen, el amasijo de gusanos ha sido convertido ya en corola guarnecida de pétalos, en un movimiento desde lo interno hacia lo externo que repara, que restituye la bondad. Es probable que este amor restaurado pueda volver al interior para suturar con su calor el cuerpo desmembrado.

En su proceso, hemos viajado entre el interior y el exterior a través de sus obras, que constatan la realidad que le traspasa. Por último, es la propia PUC la que se identifica con su imagen, donde se produce un verdadero fenómeno transicional que ensaya la separación de ese pecho materno, aún muy cerca, pero ya escindido. El reconocimiento de sí misma en su obra equivale a nombrarse, es decir, a distinguirse de lo que no es ella.

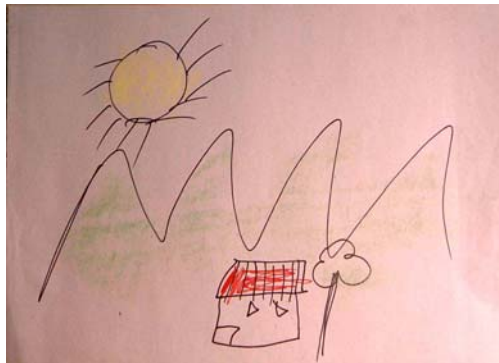
Esto significa, según Hanna Segal, “*aceptar la idea de que es un individuo separado de los padres y diferente de ellos*”, añadiendo que este acto representa un elemento fundamental para la reparación, ya que sólo así se permite que los objetos sean libres y puedan relacionarse. De alguna manera, al igual que busca sus rasgos en el rostro que la mira, al nombrarse, dibuja sus límites; al separarse de la flor repara también su propia piel. Pero quizás esto es sólo un espejismo y, aún expulsando el pecho devorado, reparándolo y constituyéndose como sujeto separado del cuerpo materno, no consiga librarse de los gusanos; quizás haya desterrado el pecho bueno para salvaguardarlo de su interior, donde todavía es perseguida.

8.2.14 CAP

Este es uno de los pacientes que inaugura el taller, al que es invitado sólo a observar pues manifiesta una fuerte resistencia a participar. Sin embargo, a partir del primer encuentro con los materiales, acudirá por propia voluntad, utilizando la actividad artística para representar sus delirios y alucinaciones.

Sesión 1 del Primer Ciclo. Jueves, 11 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva



CAP dibuja con trazos muy rápidos, entre los que se detiene a veces, para mirarme muy fijamente y explicarme lo que está haciendo; sin inquietarse por el color, o si lo da, de forma desganada. Se muestra muy seguro de lo que hace. Crea primeramente un paisaje. Una línea quebrada representa cuatro montañas. El sol está situado a la izquierda, parecido a un animal (araña o cangrejo) que caminará o saltará de una montaña a otra. Después sigue dibujando una pequeña casa y un árbol. Todo lo hace apresuradamente, como si estuviera deseando terminar cuanto antes. Da la impresión de que lo realiza como quien ha de cumplir un trámite. Sin embargo, con la misma inmediatez, y sin que nadie se lo proponga, acomete una segunda imagen, diciendo de antemano que va a dibujar a Salvador Dalí, al que admira.

Hay en toda su intervención una clara manifestación de lo pulsional, que se concentra en las zonas a las que otorga mayor protagonismo, como la casa, el sol, las montañas y el rostro de Dalí, (en especial la boca). También cuando ejerce un movimiento de vibración al intentar darle color a los diferentes elementos compositivos, o al repetir el gesto para configurar una zona, como los rayos del sol o la botonadura del personaje.

El retrato de "Dalí" es un dibujo que representa a un hombre cortado por la cintura, con la boca semiabierta donde se pueden ver los dientes, un bigote grande pero no excesivo, a pesar de que verbalmente es lo que más hace destacar. CAP explica qué trazo corresponde al bigote, y cuál a los dientes, algo divertido. Este personaje es dibujado con un gesto rapidísimo. Ya no le interesa dar color alguno. Para el cabello genera un movimiento en espiral similar al utilizado en la imagen anterior para el árbol. Asimismo, los dientes son elaborados con una línea quebrada, como hizo con las montañas; y los ojos

evocan la particular forma triangular de las ventanas. El personaje en cuestión es pintor, y uno en concreto, porque él así lo manifiesta, siendo el prominente bigote la única señal que lo identifica. CAP nos acerca a su personaje, situándolo casi en un primer plano, por lo que prescinde de la mitad inferior de su cuerpo, que no parece ser necesario. Tampoco lo son las manos, que oculta en la espalda. Pero estas ausencias potencian el valor simbólico de ambas zonas del cuerpo, pues se hacen aún más evidentes al estar ocultas, distinguiéndose del resto.

Ambos dibujos presentan en común, además de la manera de elaborarlos, la apariencia de expresar un determinado estado de ánimo. Por un lado, la pequeña casa, con su fachada de rostro triste, asustada bajo la línea quebrada de las montañas, cuyos valles apuntan hacia ella como afilados dientes que fueran a devorarla. No es un plácido día de sol; el sol se acerca con una ambigüedad amenazante. El pequeño árbol, que compensa compositivamente, apenas ofrece protección. Por otro lado, la mirada de "Dalí" también se fractura: un ojo observa al espectador, mientras el otro apunta hacia abajo. Algo ocurre al dibujar la boca: al comienzo CAP dibuja una línea horizontal y recta, sobre la que inmediatamente construye otra curva, más grande y la quebrada, verbalizando: "La boca abierta....y los dientes." Ya sea Dalí, o cualquier otro personaje, éste que se nos presenta aparenta estar maniatado a la espalda, inmovilizado también al no disponer de piernas, por lo que su único escape es la boca, vía mediante la que puede expresarse, eligiendo estar callado o hablar, y en tal caso qué decir y cómo hacerlo.



No pasará mucho tiempo para darme cuenta que, en efecto, CAP tiene una herramienta especial para enfrentarse al mundo, y esta es, sin duda, la palabra. Sus movimientos, en contraste a los que usa para dibujar, son muy pausados. Camina despacio, y atiende a una demanda de su atención con un cambio leve y lento de la posición de su cabeza, dejando el resto del cuerpo como estaba. Sin embargo, como pude ir comprobando en sesiones posteriores, su presencia en el taller no pasa en absoluto desapercibida, pues su discurso es casi continuo, intentando acaparar por completo el protagonismo.

Cuando se le invita rehúsa a venir, pues asegura que no sabe pintar ni le gusta. Le digo que no tiene porqué hacer nada, que puede mirar. Por el camino me comenta que lleva toda la vida en este lugar, por eso lo conoce muy bien, pues es "psicópata desde que tenía cinco años". Al llegar no quiere sentarse, y una vez que lo conseguimos la terapeuta y yo, tampoco admite que se le ponga material delante. Le digo que no es para él, que es por si viene alguna otra persona. Al poco tiempo, está dibujando.

Esta es una de las estrategias de seducción que he desarrollado, como se puede comprobar, desde el primer momento. De esta manera, no le hago responsable de

participar, pero consigo que lo haga. Hay un lugar que evidentemente está ocupando con la presencia de su cuerpo sobre la silla, con su mirada sobre los demás, pero hay otro que, aún teniendo la posibilidad de protagonizar, no lo hace porque eso requiere otra actitud, porque para ello ha de implicarse de forma activa su pensamiento y su cuerpo, porque demanda cierto esfuerzo. Al decirle que ese material no está dirigido a él sino al que quiera utilizarlo, CAP reacciona rápidamente y comienza a dibujar. ¿Qué es lo que teme perder? Si alguien tomara ese material, sería muy fácil extender la mano para coger otro. Por otro lado, de no apartarse, nadie podría usar la porción de mesa que él ocupa, con lo que podría, sólo con su presencia, impedir que otro trabajara en este lugar. Pero el papel en blanco es una superficie que espera ser ocupada, un hueco para colmar, un espejo esperando nuestro reflejo. Al situarlo muy cerca de CAP, le he proporcionado un lugar para su mirada. Y su mirada, mucho antes de que decida tomar el rotulador, ha creado ya un espacio para *habitar* donde antes sólo había un folio, semejante a cualquier otro. Lo que un asistente inesperado podría arrebatarse a CAP, no es el folio de papel, o las tizas, sino ese espacio que es solamente suyo, esa proyección del sí mismo que ya ha comenzado a hacer, mucho antes de pretender la representación de algo.

Sesión 6 del Primer Ciclo. Martes, 30 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva

CAP no había vuelto a venir desde el primer día. Al entrar saluda y se sienta. Comienza a dibujar con el lápiz hacia el centro del papel. De sus líneas surge un personaje que extiende su brazo para agarrar a otro más pequeño por la cabeza, tirándole del pelo. La cara de ambos personajes las pinta con tiza marrón, las facciones con rotulador rojo. Luego, impregna el pincel con pintura roja, que aplica de forma muy libre sobre lo que corresponde al cuerpo de la figura mayor. Hay una diferencia importante entre las dos figuras, no sólo por el tamaño. La figura mayor, aunque después de pintarla en rojo no se aprecia, se configura de manera más o menos ortodoxa, con cabeza, tronco y extremidades; la figura pequeña tiene la cabeza de dimensiones similares, pero el cuerpo y las piernas se sintetizan en algo como el cuerpo de un renacuajo, que es más ancho en su proximidad a la cabeza, y va mermando hacia una cola, aunque luego aparecen unas extremidades superiores, de las que aún podemos distinguir una hacia la izquierda del formato.



CAP se muestra seguro. Cuando habla, lo hace mirando a los ojos. Asegura que está pintando un cuadro que hay en la iglesia de su pueblo, Fuentevaqueros.

Parece que está cómodo en el taller. Escucho con atención sus explicaciones acerca del cuadro. Dice que "es Dios, que arrastra del pelo a alguien". Mientras describe el cuadro, se me ocurre que parece describir el sacrificio de Isaac. Habitualmente se representa este pasaje bíblico, mostrando al personaje que pretende ejecutar la orden divina, Abraham, bastante más grande que el indefenso hijo. Suele aparecer también un ángel que detiene a Abraham, ofreciéndole, a cambio, un cordero para el sacrificio. Es la correspondencia en el Antiguo Testamento, de la muerte de Jesucristo, ofrecido por Dios a la humanidad.

La orden, comprensible o no, de algo superior, algo que te domina, se vincula con las alucinaciones auditivas de algunos de estos enfermos. Uno de los aspectos clínicos de la esquizofrenia es la presencia de trastornos perceptivos. La alucinación es la percepción donde falta el estímulo a percibir. Los trastornos alucinatorios que pueden aparecer en la esquizofrenia son los que se llaman *alucinaciones psíquicas o pseudoalucinaciones*, de percepción confusa, de límites imprecisos y con un componente cognitivo importante. Uno de ellos es la percepción de voces que comentan los actos propios o / y dialogan entre sí. Esto constituye un síntoma de primer grado para el establecimiento de los criterios diagnósticos operativos. (E. Miró Agudé y P. Álvarez López, 1998, 17-18) No tengo certeza de que CAP sufra este tipo de alucinaciones, pero es algo a tener en cuenta, por la manera en que pueden estar relacionándose ya sus elaboraciones plásticas con su patología.

Sesión 8 del Primer Ciclo. Martes, 7 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

CAP llega al taller. Saluda, pero no quiere hacer nada. Después de un rato, parece que consigo seducirle, hablándole de lo que ha hecho hasta ahora. Intento transportarlo a la iglesia de su pueblo, de donde tomó el último día el modelo para su imagen. En el intento de reproducir otro de los cuadros que hay allí, para que yo pueda verlo, hace otra imagen. Dice que es un cuadro de Murillo. Representa a la Virgen sobre un fondo negro, con dos ángeles y Jesucristo, simbolizado en la cruz.



Ha usado pintura, que aplica abundantemente. Lo que representa es el cuadro, limitado dentro del formato. Es decir, la composición se centra en el papel. Por esta razón, el fondo no es aplicado al papel sino a la zona que el cuadro ocupa. Parece estar recordando cómo

se configura el cuadro concreto en que piensa. Puede que la imagen en la que está pensando sea realmente una obra determinada, aunque también puede ser que su recuerdo haya modificado alguna cosa. De cualquier manera, me llama la atención que pone cuidado, tal y como lo verbaliza, en vestir a la Virgen con túnica roja y manto azul, como suele aparecer en numerosas imágenes barrocas.

Tanto en esta imagen como en la anterior, hay un alejamiento de la escena, de lo que ocurre en ella, pues lo que intenta mostrarme es un cuadro que representa algo y no exclusivamente lo que representa en sí.

Sesión 9 del Primer Ciclo. Jueves, 9 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

CAP saluda y se sienta. Le acerco pintura, un pincel y rotulador. Sabe qué va a pintar. Dice que él ha sido ladrón de obras de arte, por eso conoce muy bien la pintura. Habla del robo de las joyas de la Virgen de su pueblo, con otro compañero, pero que luego se arrepintió y las entregó, aunque valían mucho dinero.

En sus relatos, él es algo así como un héroe, que tiene justificación para lo que hace, aunque esté mal. Cuando habla de esto, mira a los ojos de su interlocutor con insistencia, como si buscara alguna reacción a sus palabras. En realidad, aunque levanta mucho la voz para contar sus hazañas, no lo cuenta a todo el auditorio, sólo a mí. Por otro lado, nadie, excepto yo, le presta la menor atención, ni hace eco de su discurso.

El último día dice que pintó una Virgen de Murillo. Hoy va a reproducir otro cuadro. En primer lugar representa, y así lo verbaliza, "a Jesucristo, coronado de espinas, con las manos heridas de los clavos y un manto rojo". Todo el conjunto lo mete en un óvalo. Luego, en el mismo papel, vuelve a pintar el esquema de una figura grande que sujeta por el pelo a otra, que se encuentra en un nivel más bajo. En principio, a la figura pequeña *olvida* pintarle el cuerpo; es probable que, como hiciera días atrás, el cuerpo de este personaje quedara reducido a lo que ahora parece el cuello o la barba, y luego no se encontrara satisfecho con el resultado. Vuelve a afirmar que es un cuadro que hay en la iglesia de su pueblo.



Me cuenta que él es de Jerusalén:

“Estaba allí en tiempos de Jesucristo. En Jerusalén, hay que tener cuidado de lavarse mucho la cabeza, pues si no lo haces, se te puede reencarnar alguien, te tocan la cabeza y se reencarnan. En las monjas es muy fácil reencarnarse. Yo me reencarné una vez en Jesucristo, y me crucifiqué.”

Su imagen, hecha durante los momentos en que mi atención es demandada por otro lado, sigue conservando la temática religiosa. La primera imagen es claramente tomada del modelo iconográfico del Pantocrátor. Como ejemplo, he tomado el de Sant Climent de Taüll, en la región de Ribagorça. El Pantocrátor representa a Cristo en majestad, que gobierna al mundo creado por Él, mostrando el libro y rodeado por el cielo, que alude a la Jerusalén Celeste. La mano derecha bendice y la izquierda sostiene la Biblia. Está sentado en un trono que suele variar, de una alusión cósmica a simplemente un arco. El cielo que lo rodea se transforma en lo que se llama la “mandorla mística”, o sea, una forma almendrada que lo enmarca. (J. F. Esteban Lorente, 1994, 201)



En su imagen, el Cristo aparece con los signos de la crucifixión: la corona de espinas y las manos heridas. No sujeta ningún libro pero sus manos mantienen la misma postura: la derecha levantada y la izquierda hacia abajo. También está inscrito en una forma semejante a la “mandorla mística”.



La segunda imagen tiene un afán descriptivo muy claro, mostrando desinterés por el color. Por el parecido entre el esquema que representa y la manera habitual que encontramos interpretado este pasaje bíblico, parece que vuelve a representar “el sacrificio de Isaac”. Dos muestras de la historia del arte, una pintura y una escultura, escogidas entre muchas, nos presentan un personaje poderoso que sujeta a otro más pequeño por el cabello, dispuesto a darle muerte. El lienzo de Tiziano, y la escultura de Alonso de Berruguete, como ejemplos, mantienen este mismo esquema. Parece que la obra que recuerda CAP pertenece a la misma tipología, sólo que él le da una lectura distinta: el hecho de tocar la cabeza se convierte en un acto de posesión, del que impone las manos hacia el tocado. La violencia de las imágenes coincide en la interpretación de CAP, pues esta reencarnación de la que habla la reconoce como un acto violento.



CAP me parece un paciente/cliente muy interesante. Empieza a ser evidente una fijación por la temática religiosa, por cómo es representada la historia cristiana mediante el arte, y con una interpretación propia. Además, tengo la impresión de que le gusta oírse, por lo que se recrea en sus relatos, que parecen crecer con el discurso, ser creados a la vez que son manifestados; si no su hilo conductor, sí los pormenores. Observo en mí misma un

interés especial, pues esa manifestación abierta de sus pensamientos y percepciones es como una promesa de aventura. Es como el índice de un libro, que se revisa antes de su lectura, en el que vemos posibilidades de conocer muchas cosas.

Verbaliza que una vez se reencarnó en Jesucristo, es decir, adoptó la identidad divina, una identidad ideal que se adapta a la imagen que quiere para sí mismo. Parece querer causar admiración, por lo que ofrece una imagen heroica. Una imagen que se va formando en la mirada del otro, de quien espera el reflejo, como empieza a *contemplarse* ya en mí, dispuesta a encarnar su deseo. Es por ello que escucho sus relatos con atención, sin alimentar sus delirios pero tampoco negándolos; superficie del agua donde poder asomarse, donde rebotan sus palabras con las que se vuelve a encontrar, a las que él mismo se contesta cuando mi silencio las hace regresar. CAP se asegura de mi escucha, reteniéndome con una mirada profunda que me dirige a los ojos. Sus frases se esperan unas a otras; breve espacio de tiempo en el que el discurso se queda en suspenso, después de ser articulada alguna palabra que supone desencadenante de afectos en sus oyentes, como si esperara respuesta o eco.

Me encuentro aquí en una situación en la que soy consciente que ofrezco a CAP la posibilidad de la diferencia. Al menos, hasta donde he podido observar, (lo cual se limita al taller ocupacional y a los encuentros casuales en los pasillos y dependencias comunes), la dinámica terapéutica con CAP al respecto parece ser distraerlo de estos relatos, abordando otros temas. Pero en nuestro taller puede hablar y representar gráficamente a sus anchas cuánto quiera. Es probable que en la consulta con sus facultativos/as también sean posibles estas verbalizaciones. Esta información no es accesible para mí. Sin embargo, también es lógico pensar que el equipo clínico mantenga una pauta común, con lo cual aquello que puedo observar es reflejo y muestra de la dinámica terapéutica global.

Sea de un modo u otro, CAP consigue romper el círculo de repetición al menos en el contexto de nuestro taller. Cada vez que manifiesta su alucinación, al menos en lo que he podido advertir, el diálogo entre terapeuta, monitor/a y paciente se desliza hacia otros aspectos. En efecto, una de las estrategias cognitivas que se utiliza como pauta de intervención para el abordaje de la sintomatología positiva, dentro de la cual se encuentran los delirios y alucinaciones, es la desviación de la atención o, lo que es lo mismo, la distracción, que se articula a otras estrategias de tipo conductual, como por ejemplo, entre otras, el aumento de los niveles de actividad. Es justamente este tipo de estrategia combinada la que tengo ocasión de observar en el contexto del taller de terapia ocupacional, que actúa de acuerdo a la orientación del centro.⁵⁹

⁵⁹ Esta información es obtenida desde la propia experiencia y el diálogo con las terapeutas del centro. De la misma manera, se tratan en textos específicos como: J. M. CAÑAMARES, M. Á. CASTEJÓN, A. FLORIT, J. GONZÁLEZ, J. A. HERNÁNDEZ, A. RODRÍGUEZ, *Esquizofrenia*. Ed. Síntesis. Madrid, 2001

Mi actuación será de escucha. Lo que pudiera parecer a simple vista una devolución pasiva al paciente-cliente, no lo es tanto. Por un lado, él parece esperar lo que encuentra habitualmente: un rechazo a su elaboración verbal, que en este contexto se manifiesta, generalmente, previa representación plástica. Sin embargo, no hallará censura ni aceptación, sólo escucha. Por esto, mi desempeño deja de ser pasivo, pues posibilito una nueva respuesta a su demanda, que queda satisfecha en cuanto atención a su deseo de expresar y ser escuchado. Pero, por otro lado, sostengo su *caos creador*, ese calidoscopio que da vueltas, que ofrece cada vez una configuración nueva, o recurre a imágenes anteriores. Cualquier palabra o gesto que yo devolviera, en este caso, se convierten en interpretación, en juicio de sus manifestaciones, que congela el movimiento y precipita la forma. Por esta razón, estoy prevenida para no mostrar, en la medida de lo posible, el más mínimo afecto que mi rostro pudiera reflejar. Con ello, se rompe el círculo repetitivo, abriéndose una vía de salida para CAP.

Sesión 10 del Primer Ciclo. Martes, 14 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Se acerca a una silla y dibuja rápidamente. CAP realiza ahora una imagen aparentemente no religiosa. Dice que es CJ, con el que está enfadado. A pesar de su enfado, no verbaliza la causa ni lo insulta, sólo dice que el personaje con falda es él. Con la rotundidad que caracteriza a sus figuras, dibuja con rotulador negro lo que parece ser una persona, en principio con atributos masculinos: no muestra el sexo, pero le insinúa la barba en la cara y le dibuja el cabello corto. Es curioso cómo pone interés en dibujar las manos, que salen del filo de la manga con sus dedos diferenciados. Pienso en la importancia de estas manos y la que otorga a las de los personajes representados en otras ocasiones. Ya sabemos que la imposición de manos sobre la cabeza es entendida por CAP como posesión violenta, precediendo a lo que llama *reencarnación*, es decir, ocupación del cuerpo de otro. Sin embargo, las manos de su personaje no tocan a ningún otro.



Creo que la idea de dibujar a CJ no es la inicial, sino que surge al rato de estar allí, o quizás le estaba dando vueltas al problema que haya entre los dos, resistiéndose en un primer momento a dar rienda suelta a su deseo. En efecto, parece estar pensando todo el rato en algo, pues si bien es uno de los más charlatanes, hoy está cabizbajo y meditabundo.

De pronto dice:

- "Éste es CJ."

Simultáneamente, le pinta una melena larga y una falda de cuadros, que queda transparente sobre la figura. La impresión que da es de un escocés con su traje típico, más que un personaje afeminado, que parece, en principio, ser su pretensión. Con la intervención sobre la primera imagen ha marcado dos zonas, que se distinguen además por su color rojo. La falda, a pesar de estar configurada como una trama, transparenta visiblemente el área que pretende cubrir, con lo que potencia aún más la zona pélvica, que parece quedar enjaulada en los cuadros del tejido. CAP le ha puesto un cinturón, aunque éste no se adapta a la silueta del personaje. La cabeza también se destaca fuertemente con la adición del cabello largo, filamentos de energía que parecen entrar o salir del cráneo del personaje. Como ocurría en sus representaciones de reencarnaciones, el cabello se estira hacia un ser superior que aquí está ocultado; estas líneas son a la vez cabello y manos que extraen el ser del personaje. Es como si CAP no hubiera querido representar a quien ha de extraer la energía a CJ, a quien forcluye, pero deja que se manifieste en el color rojo y la forma especial en que se desvía la melena hacia la zona donde estaría, a la derecha de la composición, como ocurre en sus otras representaciones.

Con el rotulador rojo aún acentuará otras zonas: vuelve a los dedos a los que dibuja uñas largas, y en el rostro pinta los párpados superiores, la zona de las mejillas y los labios, como si maquillara a su personaje.

Un paciente se acerca y le pregunta:

- ¿Es un maricón?
- "Es CJ."
- Pues CJ parece una mujer.

El comentario del paciente convierte el dibujo en una especie de caricatura de CJ, que podría provocar risa en su dibujante. Pero parece más asustado y resentido que otra cosa, por lo que habla con un tono de voz suave, y se va rápidamente, como si hubiera hecho algo reprobable. En efecto, ha utilizado la actividad plástica para hacer realidad un deseo, algo cuyas consecuencias parece temer: en el dibujo, CJ, a pesar de mostrar unas manos capaces de tocar, y con ello, poseer a CAP, es el que parece ser poseído por alguien superior a él, y por tanto, despojado de su ser. Pero el autor no se dibuja a sí mismo como *el poseedor*, de la misma manera que huye una vez que realiza su dibujo. Es decir, no parece querer que trascienda su manifestación más allá que en el contexto del taller, como si temiera que llegara a oídos de CJ.

Reviso sus elaboraciones hasta este momento advirtiéndole que, si bien presentan un contenido manifiesto que la acercan a los hechos bíblicos, como el propio CAP nos explica en sus primeras declaraciones, pronto se revelan relacionadas con el temor a ser invadido, según las siguientes afirmaciones de su autor. Estos temores se incluyen en los llamados

delirios persecutorios. Nos aclara que el acto de tocar la cabeza significa la posesión del cuerpo del tocado, en quien el que impone las manos se reencarna. Ahora, este delirio de tipo persecutorio parece personificarse de manera concreta en CJ. Este paciente-cliente que nombra CAP suele buscar el contacto físico, por lo que suele acariciar y besar, precisamente en la cabeza, a cuantas personas se le antoje hacerlo. Es probable que, por el tipo de trastorno específico de CAP, piense que CJ pretende reencarnarse en él, lo cual se mezcla con la creencia entre la población paciente de que las demostraciones de afectos de CJ son prueba irrefutable de una sexualidad no definida.

Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

CAP, viene a visitarnos, pero no se queda, ni siquiera se ha sentado, sólo viene a saludar.

Sesión 12 del Primer Ciclo. Martes, 21 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Por estos días, ha ido un grupo a ver una exposición con la monitora de terapia ocupacional. Esto es lo que me cuenta CAP en cuanto se sienta. La exposición se llama "*Las otras Meninas*". Está muy impresionado por lo que ha visto, así que viene con la intención de hacer un dibujo que represente una de estas obras.

Con el lápiz, dibuja unas caras, bastante pequeñas en relación al formato. Alrededor comienza a pintar con pintura de dedos negra, pero al comprobar que no era posible respetar lo dibujado, opta por pintar encima de ellas. En proporción respecto al papel, ocupará como una sexta parte de éste. El resto se queda en blanco. Sobre la mancha aún húmeda, vuelve a dibujar con el lápiz tres rostros. Para darles corporeidad, pinta en blanco las tres caras, que adquieren aspecto de calaveras. Añade algún otro elemento más, recordando en voz alta cómo era la obra en cuestión.



Como suelo hacer con las obras de CAP, ésta también es recortada en detalle para poder ser observada, pues sus dibujos suelen alejarse en el formato, ocupando un espacio pequeño respecto a la totalidad del papel. Esto es ya algo recurrente en sus obras: el aislamiento que tiende a formas redondeadas buscándose a sí mismas como nidos, estableciendo

una frontera más allá de la cual CAP no se atreve a aventurarse. Toda la intensidad de su imagen se concentra en una pequeña zona del formato, que, visualmente, aún se revuelve más en su interior por el peso del papel en blanco que la rodea y la ahoga.

Ha vuelto a representar un cuadro, lo que me resulta muy interesante, puesto que es una elección en la que también insiste. Las representaciones pictóricas ya elaboradas le ofrecen una forma que reconoce y conecta con su pensamiento, como en el caso de la que se relaciona directamente con su delirio persecutorio. Por eso, cuando aparece una forma nueva, como en esta ocasión, me cuestiono acerca de qué aspecto del pensamiento y la realidad interna de CAP se relaciona con la imagen. En efecto, se trata de un cuadro que ha visto, (lo cual no dudo, pues tanto la existencia de esta obra como la visita a la exposición que lo contenía, son hechos reales), pero no hay nada gratuito. Al elegir esta imagen para ser recobrada en este contexto, CAP conecta consigo mismo, además de hallar la forma de expresar ese aspecto que necesita comunicar. En este caso, estos rostros descarnados enlazan con el vértigo pulsional de perder su ser; algo que ya aparece en sus elaboraciones gráficas y verbales.



Al cabo de un rato, llega CJ. Comienza su largo monólogo que dirige a CAP. Le repite insistentemente que son *cuñados*. CAP le replica pidiéndole que le deje en paz. Pero el otro no está dispuesto a abandonar. Le acaricia la cabeza, y sigue con su discurso acerca de la relación familiar que cree tener con CAP. Ante este gesto, cuyo significado ya conocemos, éste se revuelve, cada vez más enfadado. Pero no toca a su adversario. Sólo se defenderá con palabras y huyendo de él. Dice que CJ no es ningún familiar suyo. Que, de ninguna manera, éste conoce a su hermana. Se levanta de su silla visiblemente alterado. Conforme se marcha de la sala, va explicando que él y su hermana se han criado solos, sin padre ni madre, entre los gitanos. Que por supuesto, su hermana no conoce de nada a CJ, ni él conoce a su hermana. Dice que todo es una invención, que CJ es un mentiroso. El aludido se queja de que no le crea, y con voz lastimera, le dice que le quiere mucho, que es su cuñado, que a su hermana también la quiere mucho. Ambos se marchan, uno detrás del otro. Desde la sala, aún se oye a CJ seguir con su cantinela, y al otro protestar y huir de él.

Sesión 15 del Primer Ciclo. Martes, 4 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CAP hace dos dibujos, no consecutivamente, sino en dos visitas espaciadas en el

tiempo. Llega al taller de bastante buen talante, como casi siempre. Me saluda muy afectuoso y se dispone inmediatamente a dibujar.

En el primero, de forma muy rápida pinta a Jesucristo, como me asegura, tal y como lo ve en sueños. Es una imagen desprovista de ropa y de atributos sexuales. Parece un muñeco de tela, sin costuras. En un primer momento, los brazos del personaje se extienden a lo largo de su cuerpo. Sin embargo, luego son borrados y colocados en la postura de crucificado, pero sin cruz alguna. No le falta el cabello largo y la barba, como se mantiene en su tipología, pero el cuerpo no tiene ningún signo de violencia ni marca de sangre. Pone atención en dotar a la piel de color, parecido al natural.



Es una imagen aislada que se desplaza ligeramente hacia la derecha. Hablamos de sus sueños, donde aparece esta imagen. Le pregunto por la última vez que soñó con Él, pero CAP no sólo lo ve cuando está dormido, me dice: "Ahora...,hace un momento...., ahí mismo". Me asegura que en este momento, Jesucristo está detrás de mí, justo en el umbral de la puerta. Dice que está mirándonos en silencio. Explica su capacidad para verlo afirmando que "ha recibido ese don". Lo representa tal y como lo ve. Le pregunto si alguna vez le dice algo. Pero parece que es sólo una visión.

Este es otro de los síntomas que se conocen como positivos. Las alucinaciones visuales son de las más frecuentes en la esquizofrenia, que aquí se unen al delirio llamado *místico* de creer tener una relación especial con Dios, que le ha dado el don de poder verlo.

Luego se va. Al rato viene con CL, cuando ella dice que va a pintar a Heidi, él declara que es capaz de pintarla antes y mejor. Se ha cambiado de asiento esta segunda vez. El segundo dibujo lo hace por competir en tiempo con CL, copiando el tema que ella propone para sí misma. El tema es el popular personaje de cuento *Heidi*, que pinta junto a otros componentes de la historia, (el abuelo, la cabra y el perro). La primera figura que pinta es Heidi, en el centro, que toca la cabeza de la cabra. Es inevitable volver a ver en este esquema el que ya conocemos: un ser que se relaciona, en principio, físicamente con otro inferior. Pero si en las otras representaciones hallábamos, según las palabras de CAP, a Dios que arrastraba del pelo a alguien, aquí encontramos el mismo esquema entre un personaje humano y otro animal, que queda dominado bajo la mano de su amo. El personaje identificado como *Heidi* se sitúa en el centro del formato. A un lado y otro aparecen otros dos personajes, uno con apariencia humana y otro animal, que compensan la composición, situando al personaje central como eje simétrico.

Pero hemos de mirar qué hace mientras su compañera CL, ya que la imagen de CAP surge de la iniciativa de ella. También ha elaborado una imagen de configuración

simétrica, en el que se distinguen tres figuras. CL afirma que ha representado a *Heidi* tres veces.



Sin embargo, CAP atiende al contexto afectivo de la historia, recordando a los personajes que acompañaban al principal, constituyendo su entorno familiar. En especial, la figura del abuelo, referente del Otro, que ofrecía protección a la niña, además de dictar las leyes. Pero esta imagen no es sostenida por un cuerpo cerrado y completo como el de Heidi, sino que parece diluirse, e incluso esconderse tras el garabato espeso de la barba. Guarda cierta similitud con los



personajes divinos, pero su configuración difusa le resta la rotundidad de aquéllos. Parece que el Otro omnipotente, que habría de encarnar la protección, perdiera entidad. Su perfil parece disolverse como el de un ser lejano, inasible; tan presente como ausente, que nada puede hacer por nosotros. O, quizás, sea que el propio CAP lo aleja de sí. No quiere ser *tocado* por él, no quiere ser poseído, y debilita así su contorno, de piernas ausentes, de manos ocultas y boca sellada. Ésta última se clausura con un trazo que carga de pulsión y enmaraña su entrada, posible amenaza devoradora.

En el lado opuesto encontramos, como reflejo del abuelo, al perro, que no se sitúa como el otro animal, sometido al poder humano, sino a la misma altura que los personajes más importantes, con un rostro humanizado similar al de éstos. Este sí que recorta bien su imagen sobre el fondo, incluso se adivina cierta agresividad en sus patas y orejas que se orientan hacia el exterior como puntas de flechas.

Sus relatos, como el de su alucinación de hoy, son contados cada vez con más seguridad, con más energía. Parece estar menos temeroso del rechazo. Al menos, en el contexto del taller, la ley que le obliga a silenciar sus pensamientos hace aguas, como el cuerpo del abuelo-*Otro*, imponiéndose su deseo de expresión, ese torrente que descarga en sus verbalizaciones, con la fuerza pulsional del *ello*, más cercana a la robustez del animal. Su *yo* se sitúa entre ambos empujes, como lo hace el personaje en la imagen. Creo que, efectivamente, se encuentra con un sentimiento doble: de extrañeza, por un lado, por la nueva situación donde sí es posible hablar de cualquier cosa; por otro lado, tiene un deseo de expresar lo que quiere, que es casi imposición, como un acto de rebeldía que le permite definirse como lo que realmente es.

En su forma de hablar, no se manifiesta que sea consciente de su enfermedad. Las visiones se deben a que es un ser superior, dotado para la comunicación con Dios. Muestra uno de los síntomas más frecuentes y representativos de la esquizofrenia: el delirio. El delirio se define como una idea casi siempre errónea, engendrada de manera patológica y no influenciada con razonamientos lógicos. Entre los temas que se dan con mayor frecuencia, según E. Miró Aguadé y P. Álvarez López, se encuentra el delirio de grandeza,

que hace pensar que se tiene unos poderes especiales; y el místico o de posesión, en el que se piensa que se es Dios o algún cercano a Dios.

Sesión 17 del Primer Ciclo. Martes, 11 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CAP viene muy sonriente, pues dice que se va a casa. Hoy no ha hecho ninguna imagen. Sólo se ha sentado para hablar. Me pregunta, con expresión de complicidad, si puede fumar. Le contesto que sabe que no se puede. (Realmente es ésta una norma que todo el mundo se salta, incluso los mismos que la imponen no sólo fuman sino que, a ratos, permiten que los pacientes fumen. Es por esto, que yo sólo sugiero que se cumpla, pero no lo exijo). Sonríe, con la mirada de quien está haciendo una travesura consentida. Me cuenta una larga historia irreproducible de la que quiero resaltar algunos datos:

Cuenta que ha sido sepulturero, realizando autopsias. Encuentra satisfacción en explicarme cómo les cortaba los miembros a los muertos. Dice que dentro del ataúd le vuelven a crecer los brazos y las piernas, que se salen por encima de la tierra. Entiendo que vuelve a hablar de la *reencarnación*, de volver a encarnarse, creando un cuerpo que supera la desintegración de que ha sido objeto. Sin embargo, no supera la muerte, pues habla de muertos vivientes. Pero él no es el que muere, es el que ejecuta el acto de destrucción, de despedazamiento. Es como si fuera el espectador de la muerte, su cómplice que la ve desde fuera y la consiente.

CAP se esfuerza en presentarse a sí mismo cabalgando en los bordes de la ley. Su relato de hoy me recuerda su obra de días atrás, en la que representaba tres calaveras. El esqueleto es el último registro de la existencia, donde aún se adivina el cuerpo. Un cuerpo anónimo que aún guarda la forma humana parece haber traspasado la frontera; camina ya sobre la nada. Más allá de éste, sólo cenizas que se confunden con la tierra.

Hoy nos habla de cadáveres. Los cadáveres, como límites del ser, son el último desecho, la última evacuación del yo, (¿o quizás sea al revés, y sea *lo real* lo que al final nos expulsa?)

“Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los

desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, “yo” es expulsado.”

(Julia Kristeva, 1998,10)

La expulsión de los desechos, cuyo control se inaugura en la fase anal, tiene que ver con las verbalizaciones de CAP. La pulsión de muerte proyectada fuera de sí en su discurso es como ese resto expulsado fuera del cuerpo, que compromete el deseo. Como los excrementos, se puede retener, ser “regalado” o expulsado fuera de la ley. CAP sabe que no se le permite hablar de estas cosas, pero se satisface en hacerlo, confirmando en este acto desafiante, su voluntad personal. Según el psicoanálisis, estas acciones encuentran sus raíces en la persistencia narcisista del erotismo anal. ⁶⁰

Cambia de tema y me cuenta su experiencia en la cárcel. Lo encarcelaron porque mató a un hombre y a una mujer. (En otra ocasión me había contado que fue por robo). Dice que ha hecho trabajos forzados en la cárcel, pero que ahora lo liberan. Me ha empezado a hablar en un idioma que dice que es *alemán*. Otro paciente, BJ, hace como que le contesta también en *alemán* ⁶¹. Afirma que lo aprendió una vez que fue a Alemania a que le pusieran los brazos, que en España se los habían cortado.

Creo que CAP disfruta mucho pudiendo verbalizar aquí lo que no es aceptado en otros contextos. Me mira intensamente a los ojos mientras me cuenta todo esto.

Sesión 18 del Primer Ciclo. Jueves, 13 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

No parece tener ganas de hablar, en contraste con los últimos días. Dibuja suavemente a lápiz; primero una cabeza de Jesucristo, con los atributos de su tipología: barba, cabello largo y corona de espinas que rodea su parte alta. Después, algo más abajo, dibuja el cuerpo casi de un sólo trazo que rodea la silueta, comenzando por la parte

⁶⁰ (Carlos Gómez Sánchez, 2002, 170)

⁶¹ Esto es lo que se llama glosolalia, un trastorno psicopatológico que consiste en la capacidad para inventar palabras o lenguajes que sólo entienden quienes los inventan. En este caso, lo toman como juego, no se entienden entre ellos, pero se ponen de acuerdo en decir que es el mismo idioma.

izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj. Así, el cuerpo de Cristo es un todo que se ha separado de su cabeza, que se adhiere a éste por el cabello. Otra vez aparece el cabello como ese vehículo para tener o no tener cuerpo. En sus representaciones de reencarnaciones, la posesión del cuerpo de otro se hacía a través del contacto con el cabello:

“En Jerusalén, hay que tener cuidado de lavarse mucho la cabeza, pues si no lo haces, se te puede reencarnar alguien, te tocan la cabeza y se reencarnan.”

El cabello parece ser esa conexión con lo corpóreo, tal y como mantiene Didier



Anzieu al explicar las manifestaciones de la pulsión de apego. Recuerdan el contacto íntimo y cálido con el cuerpo materno, que nos asegura la realidad de la propia piel. Pero, por otro lado, también nos habla este autor de la postura del crucifijo. Este cuerpo suspendido se relaciona con la verticalidad del ser humano. Pero, este crucificado, como el otro que ya hemos visto en el proceso de CAP, no está clavado. Es decir, no se sujeta a nada. Como el niño que empieza a

andar, es *abandonado* por la mano materna que lo sostenía. El madero, a la vez sostén y sufrimiento, protección y ley, se ha desvanecido, como lo hacía el cuerpo del abuelo.

No hay ningún signo de tortura; aunque la pasión permanece precisamente presente en la ausencia de la cruz. El sacrificio del crucificado es un elemento forcluido, es decir, apartado pero no por ello eliminado. No hay lugar de olvido.

Me resulta interesante esta intención de rechazar los elementos que significan la muerte de Jesucristo en la cruz. En sus imágenes no hay más signo de tortura que la corona de espinas. De esta manera, la cabeza contrasta intensamente con respecto al cuerpo: toda la carga pulsional se concentra en ella. El cuerpo está descarnado, como si fuera sólo una envoltura de piel sin contenido. Es como si fuera indiferente al sufrimiento; como si su afectividad estuviera anestesiada. Parece la manifestación de uno de los síntomas más característicos de la esquizofrenia. Es el llamado *aplanamiento afectivo*, que consiste en una reducción de la respuesta emocional. Esto se traduce en indiferencia, apatía y abulia. También, relacionado con esto, es frecuente la *anhedonia* o incapacidad de experimentar placer.



Sesión 23 del Primer Ciclo. Martes, 2 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CAP ha venido y se ha sentado. Dibuja rápidamente un signo muy pequeño y aislado: es una máscara que representa según dice a un hombre lobo. Pero enseguida dice que el Hombre Lobo es él, pero *“no un hombre lobo”*, sino el Hombre Lobo, el auténtico y único.

El monstruo de que nos habla está representado por un rostro diminuto respecto al formato, que nos parece más indefenso que temible. Otra vez nos volvemos a encontrar con una cabeza que ha sido separada del cuerpo. Afirma con rotundidad que en el psiquiátrico le han quitado los huesos. Esto engancha con la sensación que causan los cuerpos de sus Cristos: parecen bolsas de piel, vacías de entrañas, huecas de vida. Pero el mantenimiento de esta envoltura corporal garantiza la posibilidad de ser encarnado de nuevo. Como dice Didier Anzieu:

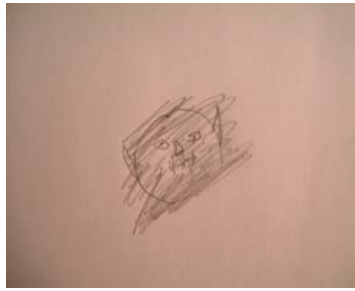
“Sin duda existe la intuición de que un alma personal - un Sí mismo psíquico- subsiste mientras que una envoltura corporal garantiza su individualidad”.

(Didier Anzieu, 1998,61)

Pero he aquí que, en la segunda representación de Cristo, el cuerpo se escinde de la cabeza. Como si el centro del pensamiento se hubiera apartado de la parte más sensorial, el universo de la piel, lugar de intercambio entre el *yo* y el *no-yo*; como si se hubiera despojado de la realidad de ese cuerpo interno, fuente asimismo de placeres y de dolor. Ahora encontramos la cabeza, desposeída ya de cuerpo, como un planeta solitario, incapaz de sostenerse más que por una mirada intensa, la misma pulsión escópica que CAP dispara sobre mí. No es posible otro intercambio más que éste. Los seres que eran objeto de la reencarnación, también perdían su cuerpo. Al no tener envoltura donde cobijarse, al no poder ser contenidos, ¿qué es de ellos? Simplemente dejan de existir, pues el cuerpo, doliente o gozoso, es ese real que nos confirma la existencia. En un momento de su discurso, ha tachado enérgicamente la imagen que ha hecho, especialmente cuando decía que había matado a varias personas “siendo hombre lobo”. Es como si en ese momento, quisiera eliminar también al personaje que dice ser él mismo.



Quizás, “estas personas a las que ha matado”, hayan estado o aún estén contenidas en él. A lo largo de las sesiones transcurridas, ha adoptado diversas personalidades: niño psicópata y huérfano, ladrón encarcelado, asesino, Jesucristo y Hombre Lobo. La reencarnación se puede repetir una y otra vez, tomando el cuerpo ajeno como propio. CAP



se sabe vulnerable, enajenable, teme por su *sí mismo* y para vencer este temor proyecta su pulsión de muerte que convierte en fantasía agresiva.

Esta será la última vez que participe en el taller. A los pocos días viene a despedirse, pues va a pasar una temporada en su pueblo, con la familia. Incluso me invita a ir a visitarlo.

Interpreté que su ausencia coincidiría con el tiempo de vacaciones, pero pasado el verano, transcurrirá un tiempo en que no lo veré ni siquiera por los pasillos; al parecer pasa una temporada en otro lugar. Pocos meses antes de finalizar el taller, vuelve a la comunidad terapéutica, pero no volverá a incorporarse a nuestra actividad.

8.2.15 CJ

CJ es un hombre joven, extremadamente delgado y muy alto. Su presencia es muy notable, no sólo por su complexión; también porque acostumbra a reclamar atención casi de continuo, a menudo de la misma manera: persigue incansablemente a una sola persona a quien pretende besar y expresarle el cariño que asegura tenerle. La persona querida va cambiando de unos momentos a otros: a veces la persecución dura unos minutos; en ocasiones, varios días. Con frecuencia, cuando consigue besarla, se relaja un rato.

Mi primer encuentro con él fue en los pasillos. No lo había visto hasta entonces, momento en el que se me acercó con una rapidez inesperada y me besó en la cabeza. Todo transcurrió tan rápido que apenas me di cuenta de lo que había ocurrido, pero la sonrisa de la terapeuta 1 hacia mí, y su pequeña reprimenda hacia él me hizo comprender que se trataba de algo cotidiano. Ella me comentará después que es materialmente imposible retenerlo sentado a una mesa para que haga nada. En efecto, antes de su primera intervención, entraba en el taller, caminando rápidamente, solo o detrás de alguien, pero jamás se sentaba. Tampoco lo vi sentado en la sala de estar, sólo deambulando por los pasillos. Una de las veces que comentaba alguna cuestión con el psicólogo 1 en la entrada de las instalaciones, pasó a nuestro lado, ocasión en la que aprovechó mi interlocutor para decirme, textualmente:

“Si consigues que CJ haga algo, te ponemos un monumento.”

Su participación en el taller, que muestro a continuación, confirma que, incluso esta persona, de la que sus facultativos parecían no esperar nada, consigue hacer de la actividad artística un medio de expresión, una manera de comunicar sus pensamientos. Su obra vuelve a situarse entre él y yo, como ese objeto transicional que procura el juego dialogante, pero también, y fundamentalmente, CJ consigue establecer el diálogo consigo mismo. Aunque fuera cada vez por unos minutos, detiene la inercia de su pulsión para contenerla en el pequeño formato de un folio, para darle una forma visual que es percibida también por él.

Sesión 4 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

CJ aparece en la sala y se acerca, como acostumbra, solicitando con su gesto que le dejen dar besos. Repite:

"Yo te quiero mucho, yo te quiero mucho, yo te quiero mucho".

Viene hasta donde estoy y, con un movimiento muy rápido, me besa en el pelo. Le invito a sentarse, cambia entonces de cantinela:

"Si yo no sé pintar, hija, yo no sé pintar, yo no sé pintar..."

Sin embargo, se sienta y coge una tiza azul. Súbitamente, murmura:

"Sólo sé pintar nubes, sólo nubes, sólo nubes..." ,

mientras que dibuja un total de nueve nubes, en línea ascendente, que crecen de tamaño hacia el centro para volver a decrecer. Después de relatar un rato que no sabe pintar más que nubes, dice:

"Yo no sé pintar, hija, yo me voy, yo me voy".

Sus nubes son redondeadas; se conforman a partir de un trazo en pequeñas ondas. Pone atención sólo en el dibujo. No atiende a las zonas de color ni al fondo. Después de dibujarlas, las mira durante un momento y se marcha. Tengo la impresión de que las ha contado.

CJ repite el signo *nube*, y su decir se corresponde con el gesto gráfico. Cada nube, más o menos, va a estar acompañada de "sólo nubes". Palabra y trazo que hace rimar, dándole significado al último, e imagen a la primera. Así, sus nubes pueden adquirir diversas formas y tamaños; desde el punto con que inaugura la serie hasta la masa nubosa central. Se pueden observar tres tramos, resultados de los tres impulsos, que como tres exhalaciones construyen la imagen. La vida trazada, esta vez como repetición, que desplaza la sensación de ritmo regular de los días, de los pasos, de los mismos rostros y las palabras esperadas que se repiten en el tiempo como estribillos.



No quiero pasar por alto un detalle que aparece hoy por primera vez. Las experiencias anteriores en contextos similares hace que ponga cuidado en el contacto físico con los/las pacientes/clientes. Por ello, sólo tengo ese contacto cuando la iniciativa parte de ellos y ellas, pues en algunos casos, el contacto con otros/as les puede resultar violento o erróneamente significativo. Hay aquí un establecimiento de límites que no son los mismos para todo el grupo, sino hermosamente peculiares. Respecto a CJ observo en las terapeutas una vigilancia expresa de interferir en estas supuestas muestras de afecto. No me explican la razón, aunque sospecho que hay más temor hacia las consecuencias que pueden generar que al acto de besar en sí. De cualquier manera, esta atención me hace no descartar del todo la probabilidad de que, en alguna ocasión, CJ se haya excedido en sus

manifestaciones, y haya una tendencia natural y comprensible a prevenirlas.

A veces, (he sido testigo de ello), ha provocado más de una pelea por esta actitud, que molesta a los/as pacientes, sobre todo a los varones, que tienen una tendencia general a hacer valer su heterosexualidad. La única manera que puede hacerlo es valiéndose del carácter inesperado de su actuación, que coge desprevenido/a a la persona en cuestión. El consiguiente enfado no parece tener demasiada importancia para él. Por ello, para besarme hace un gesto rápido, casi furtivo, apenas perceptible en mi cabeza. No le he regañado ni tampoco se lo he agradecido. Pero he comenzado a hablar con él, a invitarlo a participar, obviando por completo cualquier comentario. Ese gesto forma parte de su propia manera de expresarse, siendo tan válido como cualquier otro pues entra en la esfera de la relación transferencial que he de contener, siempre que no suponga un peligro para mí o cualquier otro/a.

Observo detenidamente los datos que me ofrece mi contratransferencia, para constatar si, por ahora, hay alguno que me prevenga de una posible situación agresiva. Mi vigilancia va siempre más allá del taller, escuchando con atención lo que ocurre también fuera. Antes de este incidente ya había podido comprobar que, en efecto, cuando se da alguna de estas discusiones, CJ no suele ser dominante, una vez ha conseguido satisfacer su deseo. La manera en que responde a los insultos contrasta con su aspecto, bastante más grande que cualquiera de los otros/as pacientes que se le enfrentan, y contra los cuáles podría usar su condición física. A veces, incluso no ofrece apenas respuesta a las amenazas verbales. Ante la reprobación de los/as terapeutas se muestra sumiso. Es probable que por esta docilidad que muestra ante una circunstancia violenta, he sentido este gesto como una travesura que escapa de la mirada vigilante de las terapeutas. También es por ello, que siento cierto grado de ternura cuando le veo dibujar. Me conmueve su mano enorme sujetando un pequeño trozo de tiza, con la que dibuja nubes, la mayoría diminutas. Esas nubes que ascienden por el formato, breves y fugitivas como sus besos.

Doy rienda suelta a mi contratransferencia, como siempre, en estos textos, porque la puesta en acto de la palabra me hace consciente de todo lo que ocurre en las sesiones. Subrayo que no es así en el contexto del taller, donde la palabra y el acto pertenecen fundamentalmente a sus auténticos protagonistas; por supuesto, participo de manera activa, pero con toda la neutralidad posible. Pero, volviendo al texto, **el lenguaje otorga dimensiones al pensamiento, concediéndole un lugar a los matices, también a la incertidumbre.** Lo que ocurre no es sólo lo que se ve, la descripción fría del lugar, de los objetos, de lo que se dice y se hace. También ha de estar presente lo que siento; sin ello, toda esa información proveniente de la emoción quedaría soslayada, reducida, invisibilizada. Pero no pierdo de vista que, no obstante, mi información, aunque valiosa, es limitada pues sólo procede de la observación y de los sentimientos, ya que mi lugar dentro de la comunidad terapéutica no permite tener acceso a ningún historial. Por esta razón, permanezco vigilante, pues el afecto que despierta en mí no me ciega hacia otros aspectos. En efecto, la vigilancia no es sólo hacia cada uno y cada una de los/las asistentes del taller,

también hacia la adecuada elaboración contratransferencial.

Sesión 6 del Primer Ciclo. Martes, 30 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

CJ entra en la sala saludando a su manera. Habitualmente, habla arrastrando mucho las palabras, y añadiendo continuamente "hija" o "hijo", dependiendo de su interlocutor. También suele repetir "Te quiero mucho", a la vez que intenta besar a todo el que se le pone por delante. Procuro que se siente pronto, para evitar, en la medida de lo posible el episodio de besos, ya que da la impresión de no querer pararse ahí.

Se sienta y toma, como empieza a ser habitual en él, una tiza azul, con la que dibuja unos garabatos, de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Luego los cuenta en ese mismo orden, de manera muy rápida:



"¡Uno, dos , tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y nueve! ¡Ya está!"

Empieza a relatar que no sabe pintar, que sólo sabe pintar nubes. De pronto, se para y me dice que qué hago yo aquí. Le digo que estoy aquí para ayudarles a pintar. Y vuelve a la cantinela:

"Pero, si yo no sé pintar, sólo nubes, sólo nubes...."

Se marcha. Pasa un buen rato dando paseos por delante de la puerta. Después vuelve a entrar y se sienta de nuevo, en el mismo sitio. Entonces, toma otro papel y hace un segundo dibujo.



Primeramente, toma un lápiz, con el que hace unos pequeños signos. Lo suelta rápidamente, vuelve a tomar su tiza azul con la que hace un garabato, pero con una actitud diferente a cuando hace las nubes. Da la impresión de que quiere hacer algo distinto, pero se bloquea. Entonces, se levanta enfadado y se marcha.

CJ resulta algo fastidioso, por esta actitud que mantiene de buscar el contacto físico. Por ello, a veces me consta que viene a pintar porque quiere, pero otras es porque alguien, que no puedo ver desde mi sitio y sólo oigo, le dice que lo haga, para quitárselo de encima. El psicólogo 1 y la terapeuta 1 ya me advirtieron, como sabemos, de la dificultad de centrarlo mínimamente en ninguna actividad. De hecho, no lo he visto ni una sola vez en el taller de terapia ocupacional. Sin embargo, hoy no oigo nada. CJ viene la primera vez y elabora una imagen muy cercana a la del día pasado. Se marcha, pero su vuelta parece responder a la necesidad de decir algo distinto, algo que quizás ha estado intentando emerger durante sus paseos cercanos a nuestro espacio. Parece que intentara detener su pulsión para bajarse del carrusel repetitivo, aunque en este primer intento no parece conseguirlo.

Sesión 9 del Primer Ciclo. Jueves, 9 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

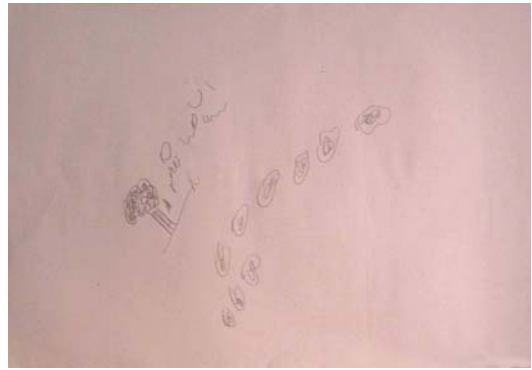
No puedo evitar sentir satisfacción al ver llegar de nuevo a CJ. Nadie le trae, ni huye, como otras veces, del enfado que provoca en su afán de besar. Le saludo, como siempre, pero pruebo a no invitarle directamente a participar. Parece que CJ entendiera mi saludo como propuesta, y se sienta a mi lado. Aunque protesta diciendo que no sabe pintar, ni escribir, que es analfabeto, comienza a dibujar rápidamente, a lápiz, haciendo dos imágenes.

Hoy las nubes son distintas. Están constituidas, en su mayor parte, por una forma ovoide exterior, y un pequeño garabato denso en su interior, que les da apariencia de ojo. También hace pequeñas líneas, semejantes a las que se usan como estereotipo de la lluvia. Lo hace rítmicamente, sin pausa. Además, el paisaje habitual de nueve elementos, se amplía en esta ocasión, excediendo los límites que él mismo impuso los otros días. Sus signos surgen como la escritura, siguiendo itinerarios que avanzan de izquierda a derecha. Cambian de tamaño, se acercan entre ellos o se alejan, pero parecen depender unos de otros, como si se continuaran. Las nubes de hoy, con su interior colmado, se asemejan a las palabras de un discurso. Cada una de ellas se dispara desde la anterior y soporta a la siguiente, mientras que van dejando un eco sonoro y significativo que contiene a palabras futuras y pasadas. Las palabras hallan su verdadera entidad dentro del discurso, como parecen hacerlo sus nubes.



Pero no le basta con esta imagen. Luego toma otro papel. Vuelve a hacer el mismo

tipo de nubes, pero de forma más relajada, de izquierda a derecha en línea ascendente, que rompe a la sexta nube y comienza otra vez desde abajo, para terminar, de nuevo, la serie de nueve. Las cuenta, como la otra vez, asegurándose. Parece un juego fonético: *nueve nubes*. De pronto, en el mismo papel, se detiene más a la izquierda de donde las ha dibujado, intensamente apoya el lápiz y dibuja algo como un árbol: un garabato espeso y denso, al que sujeta por varias líneas paralelas a una pequeña línea de suelo. Este esquema, a pesar de que el soporte está más o menos paralelo a la mesa donde trabajamos, lo hace, igual que las nubes, en un ángulo oblicuo a sus bordes. Después intenta hacer otros signos, con apariencia de escritura, pero se bloquea nuevamente, enfadándose. Esto le hace levantarse e irse, repitiendo que no sabe pintar.



Parece que quisiera representar algo muy concreto, que no acierta a definir. Como si buscara una palabra en su pensamiento que le diera forma, así busca ahora una imagen, pero lo que encuentra no le satisface del todo. Sin duda, hay una preferencia evidente y verbalizada, hasta ahora, por el número nueve y por las nubes. Hasta ahí sabemos por cuanto él mismo dice, pero en su lenguaje no verbal está hablando de otras cuestiones. **Desde el primer momento ha entendido nuestro espacio como un lugar para la expresión, y la busca a través de la actividad.** Por ello, observo que hay en él un deseo de comunicar, de ser escuchado, pero algo le paraliza: sus imágenes parecen no corresponder a lo que quiere decir, como si no hallara la forma de hacerse comprender. Quizás tampoco sus besos sean comprendidos y tema que ocurra igual en este contexto.

Por otro lado, a pesar de ser consciente de que mi presencia le invita a ocupar un lugar en nuestra mesa de trabajo, percibo que estas primeras intervenciones no surgen, como en el caso de otros/as pacientes/clientes, como una deferencia hacia mí. Cuando CJ reflexiona acerca de su destreza al dibujar, no parece dirigirse a mí, ni a ninguna otra persona, sólo a sí mismo, recriminándose por ello.

Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

CJ nos vuelve a obsequiar con sus nueve nubes. A medida que construye su imagen, va nombrando lo que hace, contando los elementos, sobre todo las nubes, que repasa varias veces. Como casi siempre, cuando acaba, se levanta diciendo que ya no sabe pintar más.

Las nubes, en esta ocasión con color, cubren el cielo de un paisaje donde se sitúan



una casa y dos árboles que la flanquean, dando lugar a un esquema simétrico. En su alfabeto visual se destaca el garabateo que da forma tanto a las nubes como a las copas de los árboles. Asimismo, encontramos un signo formado por dos líneas verticales y paralelas, apoyadas sobre otra horizontal. Ya en la sesión anterior pudimos ver estos mismos signos. Tanto uno como otro soportan diferente significación en función de su lugar en la composición, y de las peculiaridades

que se le adhieren. Pero en cualquier caso, el garabato parece dedicarse a elementos de forma dinámica o caótica (nubes, frondosidad del árbol), y el signo de configuración ortogonal a aquello que tiene un lugar y proporciones más o menos fijas, (construcción, tronco de árbol). Pero lo realmente destacable es la preocupación por el orden, además de la atención que se vuelve a concentrar en la recurrente presencia de las nueve nubes, que se cargan de pulsión al ser colmadas, esta vez de color.

Es destacable, además, que los árboles y la casa no tienen la misma línea de suelo. Forma parte de este afán por la representación rítmica, de elementos que son como golpes de percusión, sin continuidad entre ellos, aunque se relacionen por su significado o similitud. La casa, un elemento que siempre causa atención e interés, es situado en el centro, lo que le da consistencia al conjunto, un punto focal donde confluye la mirada, distraída quizás por la fuerza del color que cubre las nubes, y arropada por los elementos que se sitúan a su alrededor. El tejado, pudiera parecer un sombrero, lo que nos hace pensar en la consabida relación que se establece entre el dibujo tipo de la casa y el rostro. Esta casa tiene dos huecos: uno cuadrado, como una puerta, porque está a ras de suelo, (aunque la cruz circunscrita nos hace pensar en una ventana); y otro en el tejado, redondo, con otra cruz circunscrita. Por debajo de la casa y los árboles, parece materializarse un prado, configurado a partir de líneas que surgen del movimiento rápido y repetitivo de su mano, que concluye su intervención.

La aparición recurrente de nueve nubes es ciertamente enigmática e interesante. Parece que el dibujo de CJ no pudiera prescindir de ellas, como un trámite insalvable, quizás como una orden. En su imagen de hoy, y a pesar del tamaño y la ubicación central de la casa, se cubren de color, atrayendo sobre sí una carga pulsional importante; parecen presidir el paisaje.

Sesión 12 del Primer Ciclo. Martes, 21 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

A mitad de la sesión, aparece CJ. Se sienta delante de un papel, y con un lápiz comienza su serie de nubes. Seguidamente, reproduce el paisaje de la sesión anterior, aunque esta vez, es el propio garabato el que colma el interior de las nubes, y la zona correspondiente al prado se queda vacía. Cuando termina, vuelve a contarlas en voz alta y se marcha, con su habitual:

“Yo no sé pintar, yo no sé escribir, soy analfabeto”.

Su discurso sitúa de manera paralela los actos de pintar y escribir. Esto me confirma, aún con más fuerza, el carácter expresivo de su producción. Efectivamente, en sus dibujos parece haber una intencionalidad expresiva, pero esto no es excepcional. El contenido manifiesto de sus imágenes está claro en estas dos últimas obras, pues estos elementos, tanto en sí mismos como en la relación que establecen, son fácilmente reconocibles como constituyentes de un paisaje. El rastro de su lápiz es una huella que dota de sentido, pero, en sus primeras producciones, ¿hubiéramos sabido que se trataba de nubes si él no lo verbaliza? CJ se preocupa de dejar claro que se trata de nubes. Lo que realmente me parece atrayente es la nitidez de sus signos: no aparecen en un contexto, sino que, como elementos de un alfabeto, sencillamente, se van sucediendo unos a otros. Así lo hacen las nubes, que han de ser nueve; o la casa y los árboles que se apoyan en un suelo independiente para cada uno. Esto acota el espacio de cada elemento, lo limita; permitiría su movimiento por el formato. Sin embargo, CJ establece un sistema simétrico que protege el elemento central y equilibra un lado con otro, como si fuera uno reflejo del otro.



Sesión 18 del Primer Ciclo. Jueves, 13 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Otra vez entra en la sala CJ, y se va directamente hacia donde está CAP. Le dice:

“Yo quiero mucho a tu hermana....Mi pastora, mi pastorcilla...Yo quiero mucho a mi Pilar....Somos cuñaos”.

CAP se enfada mucho por esto, se levanta y se va, diciéndole que le deje en paz de una vez. CJ se queda mirando cómo se marcha, y le invito a sentarse. Comienza a decir que no sabe pintar, pero se sienta y dibuja un corazón, atravesado por una flecha y con dos nombres: "Socorro" y "Antonio". Ni él ni CAP se llaman Antonio. Sobre la palabra Socorro, dibuja una espiral. El corazón ocupa casi todo el formato, y ha sido trazado con mucha decisión, de dos líneas de desarrollo simétrico. Hoy no aparecen las nubes, ni el pequeño paisaje recurrente de siempre. El movimiento que ha generado la espiral es parecido al de dibujar las nubes.



Cuando acaba, un instante después, se levanta y se marcha rápidamente.

Me sorprende que, aunque manifiesta que no sabe pintar, no hay que insistirle para que se sienta y haga alguna imagen.

Sesión 20 del Primer Ciclo. Jueves, 20 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CJ llega a la sala y comienza a declamar, diciendo:

"Yo soy el sol, el sol es Dios, el sol es blanco."



Se sienta y manifiesta su deseo de pintar la bandera republicana. Parece que no se acuerda. Entonces, pinta tres bandas de colores, muy cercanas entre sí. Usa los colores amarillo, azul y malva. Se siente inseguro. No hay ninguna línea de contorno, sino que sus colores quedan flotantes, transparentes, sujetos unos a otros por la cercanía. Una vez acabada su bandera, pinta sus nueve nubes, de manera tan rápida como si firmara, como si otorgara su identidad a la imagen mediante este esquema. Algunas de ellas, vuelven a tener apariencia de ojo, como ya nos hemos encontrado otras veces. Son resultado de su

garabato, pero creo que nada es gratuito: si la presencia del ojo fuera rechazada, seguiría enmarañando la línea hasta que desapareciera. Sin embargo, las nubes se generan, como casi siempre, de derecha a izquierda, decreciendo en tamaño progresivamente, siendo más parecidas a ojos cuanto más a la derecha se sitúan. Al identificarse como Dios, se acentúa más aún este carácter de ojo. Dios aparece en muchas representaciones como “el ojo que todo lo ve”. Como afirma Leo Navratil: *“En cualquier caso, el ojo único no es un ojo amante, sino un ojo que observa, que avisa, que amenaza. En su forma esquematizada lo encontramos sobre los altares como ojo de Dios-...”* (Leo Navratil, 1972, 135)

Sesión 23 del Primer Ciclo. Martes, 2 de Julio de 2002.

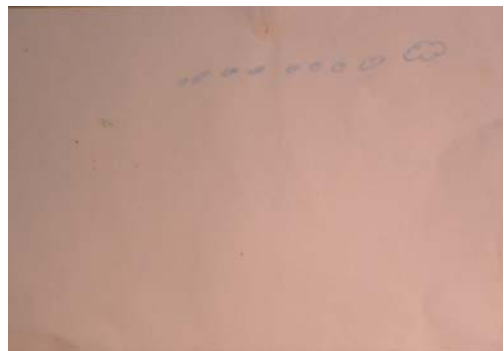
Propuesta: No directiva.

CJ viene a la sala diciéndome cuánto me quiere y comienza a darme besos en la cabeza. Un auxiliar, que lo ve desde el pasillo, le regaña y lo echa de allí.

Sesión 24 del Primer Ciclo. Jueves, 4 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Hoy se muestra muy triste. Camina especialmente encorvado. Se sienta, sin decir una palabra y dibuja sus nueve nubes muy despacio. Estoy sentada a su lado. A veces, como hoy, dibujo de forma mecánica, para que mi presencia no resulte abrumadora y poder tener una atención flotante. En este momento, dibujo de manera parecida a CJ. Se me ocurre que podré establecer alguna comunicación con él, si advierte la semejanza. Me pide color negro, y dibuja unos puntos diminutos, casi imperceptibles. A la vez, comienza a sollozar. Me pregunta, llorando, si alguien me ha pegado o me ha molestado:



- No.

- "¿Seguro que no?"

- Seguro.

- "¡No trabajes más, bonita! ¡No pintes más! ¿Por qué trabajas tanto?"

CJ parece tener la imagen de las nubes como significante aplicable a muchos significados. El significado diferenciador es la actitud que muestra cada vez: su manera de dibujar, el tamaño que otorga a las nubes, su estado de ánimo. También el contexto que las contiene. Las de hoy, son tristes y lejanas, pero esto lo proporciona su actitud, no el dibujo en sí, muy similar al de otros días en que su talante es muy distinto. Esto nos confirma una vez más el riesgo que supone pretender analizar una obra aislada; **en arteterapia es fundamental el proceso.**

Sesión 25 del Primer Ciclo. Jueves, 18 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Me ha pedido un papel en blanco para pintar sus nubes. Siempre nueve. Nueve pequeñas marañas, que crecen siempre hacia la derecha. Hoy dibuja también casi imperceptiblemente un sol blanco de tiza, (en la imagen se ha borrado). Su trazo con la tiza blanca es tan débil que no permanece. Lo sitúa, muy pequeño, sobre las nubes. Dice que el sol es Dios, que él es Dios.

Un Dios que apenas puede verse, que se desvanece. CJ es un ser que deambula, que intenta recibir y dar afecto de una manera que estorba siempre, por lo que nadie le corresponde. A menudo llora, se siente muy infeliz. Pero está tan lejos como sus nubes, es muy difícil llegar a él. En su incansable mensaje de las nubes, parece que insistiera en querer expresar algo, pero no dispongo de más pistas que las que me da por sus propios medios: su infelicidad, su lejanía, su argumento que cambia constantemente. Lo único que permanece son las nubes, a las que no termino de llegar nunca. Es como si me lanzara un mensaje de socorro que no puedo atender, que sólo puedo escuchar.



Me expresa su cariño de la mejor manera que puede. Me besa de improviso, sin elegir un lugar, sino donde le resulta más fácil: en la cabeza, si estoy sentada; en un hombro o un brazo, si paso a su lado. Hoy, además comienza un largo monólogo, que repite y repite, que viene a decir:

"Yo te quiero mucho, porque estoy casao con tu madre, que también la quiero mucho, que es más buena que el pan. Que se coma 18.000 pasteles, 18.000 leches Puleva calenticas, 18.000 panes, 18.000 (etc)"

Así sigue diciendo diferentes cosas que cree buenas, todas relacionadas con el alimento. Después dice que se va a suicidar con unas tijeras, y que se va a ir a Maracena, (un pueblo cercano de Granada), y se va a *“quemar a lo bonzo”*.

Sesión 26 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Se sienta y dice:

"Voy a dibujar nueve nubes, en un papel blanco, y el sol que es lo mismo que la luna. Sol de día, luna de noche, pero es lo mismo".

Sus nubes son cada vez menores. A pesar de nombrar el sol y la luna, no los ha pintado. Sin embargo, hoy ha hablado más que ningún otro día.



Después sigue hablando. Creo que agradece que estamos solos para hablar a sus anchas. Me dice que su apellido es falso, y que se enfada mucho si se lo dicen, porque no es el suyo. Habla también de su niñez. Cuenta que una vez toreó una vaquilla, y que ésta le dio una cornada.

Luego me dice que me quiere mucho, porque soy gitana como él, porque tengo el pelo negro. Me cuenta que él es del Sacromonte.

Se acerca otro paciente de los que no vienen más que a mirar de vez en cuando, hoy se ha sentado. Entra en la conversación, diciendo que él es de un pueblo.

CJ cambia de discurso. Ahora me dice:

"¿Te ha hecho algo la doctora (la psiquiatra)? ¿Seguro que no te ha hecho nada, bonita? Si te hace algo, le quito la vida, le doy un cabezazo en las gafas y la dejo ciega para toda la vida".

Dice que ha sido carnicero, torero y anarquista. Ha ido a manifestaciones contra el rey. En ese momento, en el que me muestra cómo gritaba "*¡Abajo el rey! ¡Abajo el rey!*", el otro paciente coge una de las brochas, empuñando el mango a modo de cuchillo, y hace además de ir a clavárselo en el pecho. CJ le ha pedido perdón de inmediato, y el otro se ha calmado.

Me he mantenido impasible, pero he sido consciente de que, si llegan a agredirse realmente, nada lo hubiera podido impedir. No he visto más que un celador en el pasillo, y desde que lo advirtiera hasta llegar aquí, les hubiera dado tiempo de sobra. Esta ha sido la única ocasión en que, realmente, he percibido cierta sensación de peligro, aunque no fuera hacia mí.

Sesión 27 del Primer Ciclo. Jueves, 25 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

CJ vuelve a hacer sus nubes. Hoy están mucho más presentes. Va de derecha a izquierda, y al ser tan grandes, no le caben todas en una sola línea, por lo que las tres últimas las dibuja arriba. La primera es la más elaborada, pero conforme avanza, van tendiendo a ser más sencillas de ejecución, cada vez más rápidas. Algunas vuelven a tener semejanza con ojos



Me pregunta, como casi siempre, cuál es el color azul. Aunque siempre pinta con el mismo, no lo puede reconocer de una sesión a otra.

Hoy, me vuelve a preguntar, algo violento, si la psiquiatra me ha hecho algo:

"¿Te ha violado la doctora? ¿Te ha hecho daño? Si te hace daño, le quito la vida. Es una puta y una tortillera".

Luego cambia de discurso, y comienza a hablar de política. Dice que la única bandera que sirve es la negra, la de la CNT. Me ha dicho que yo no vote, que soy inocente y me van a engañar.

Es la última vez que elabora una imagen. CJ no participará en el segundo ciclo, ni siquiera aparecerá por el taller. Es probable que su paso por el taller no tenga más trascendencia que durante el tiempo real que participó: los escasos minutos que ha dedicado a cada imagen le han proporcionado un encuentro consigo mismo. Un encuentro efímero, el registro de un instante de su vida, pero suficientemente satisfactorio como para hacerle asistir voluntariamente (y la mayor parte de las veces, por su propia iniciativa) hasta un total de doce sesiones. CJ se ha esforzado por representar, una y otra vez, un paisaje de nubes, siempre nieve, que, probablemente, guardan un sentido difícilmente accesible también para él. Lo verdaderamente interesante es su intencionalidad expresiva, más allá de que llegemos a saber el significado, pues en ella intenta dar forma a su pensamiento, a su deseo de vínculo, tanto para sí mismo como para quienes compartimos la existencia con él.

8.3 Los casos especiales

8.3.1 BJ

En el tiempo en que lo traté, BJ aparentaba tener unos cincuenta años. Su presencia no pasa desapercibida pues, desde el primer momento, se acerca a mí, sonriente y comunicativo. Con un movimiento cortés y delicado, se inclina al saludarme y toma mi mano para besarla. Sigue sonriendo mientras me presento y le invito al taller, asintiendo a veces. Cuando termino mi breve saludo, me mira con dulzura a los ojos y me dice que soy muy guapa. No será ésta la única vez, pues este comportamiento ha sido muy habitual en él; y no sólo conmigo, sino con varias personas, siempre mujeres, que habitan este espacio, aunque nunca lo hará con pacientes.

Muestra una transferencia positiva, cargada indudablemente de erotismo. Ya en la primera ocasión, utiliza el lenguaje como un medio de mostrar esta actitud, por lo que sus palabras se convierten en una proyección de su fantasía. Hanna Segal nos ofrece pistas acerca de cómo la fantasía no sólo persigue la satisfacción de los impulsos instintivos, como en este caso la satisfacción erótica, para defensa de la realidad externa de privación, sino mucho más, es asimismo una defensa contra la realidad interna. (Hanna Segal, 1993, 23)

Desde el primer momento, establece conmigo una relación transferencial muy estrecha, mediante la que parece querer situarme en un lugar peculiar. Por un lado, me concede el lugar del objeto a contemplar, circunstancia que verbaliza directamente y teatraliza en sus actos, su mirada. Pero va más allá, no me desea como objeto ajeno, sino que me otorga un lugar del yo, es decir, demanda una continuidad entre él y yo, como hace un/a niño/a con su madre, abrochándose a mí. De continuo se interesa por lo que pienso acerca de su obra, intentando encontrar el lecho que acoja sus pensamientos, que abriguen y alojen su propia interpretación. Pero él siempre pregunta antes por lo que pienso yo. Ocupo el lugar de su deseo, pero no como él quiere, así que en la respuesta primera a su demanda siempre voy a otorgarle la palabra a él mismo. A partir de ahí, he elaborado con él esas interpretaciones que tanto necesita, pero sólo cuando las ha demandado, entendiendo mi aportación como ese sostén donde BJ ha podido sujetar sus propias elaboraciones; siendo consciente de mi ser de continente materno, matriz donde ha emergido la figura del Otro introyectada por BJ.

Su amor de transferencia ha manifestado el deseo de confundir sus pensamientos con los míos. Ante esto me reconozco especialmente cautelosa. Hubiera sido muy fácil, en este caso, ocupar el lugar del Otro, pues BJ lo demanda con ansiedad. En esta posición, cualquier comentario hubiera sido elevado por él a la categoría de ley, que habría aceptado dócilmente. No me faltan anécdotas, en las que he tenido ocasión de ser testigo de cómo

un comentario, aparentemente inocente y en tono de broma, de algún facultativo, ha causado una acentuación perfectamente visible de su estado de angustia. Pero, evidentemente, lo que pretendo es justamente lo contrario. No se trata de que no haya una devolución; la contratransferencia es inevitable y necesaria, sin ella mi labor no hubiera tenido sentido alguno. Pero esas respuestas a las preguntas de BJ han de ser encontradas en el propio BJ, mi contratransferencia pretende ofrecerle su propio reflejo, pero en lo que tiene de reconfortante, “en su parte sana”⁶², pues para mostrarle la enfermedad hay ya suficientes espejos.

No puedo contar nada acerca de su pasado, ya que mi desconocimiento es total. En efecto, lo que puedo saber parte de las propias verbalizaciones de los/as pacientes, que me abren camino para autorizarme, al menos mínimamente, a preguntarles a las terapeutas. Esto en su caso no ha ocurrido, ya que BJ no refiere nada. Si bien, puedo lanzar la hipótesis de un posible vínculo especial con su madre, ya que su transferencia parece mostrar una relación edípica no resuelta.

Vive en la comunidad terapéutica. Esto le otorga una vivencia bastante plana, sin contacto apenas con el exterior. No habla nunca de tener familia o amigos fuera de este contexto, al cual se acomoda con docilidad, participando en la dinámica clínica como cualquier otro/a paciente.

⁶² Como mi amiga y colaboradora, terapeuta 1, define la zona que, según ella, yo he sabido atender.

EL TALLER DEL PRIMER CICLO

En esta primera etapa del taller, BJ asistirá un total de trece sesiones. Su presencia será casi continua durante la segunda mitad del ciclo.

Sesión 3 del Primer Ciclo. Jueves, 18 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Aparece hoy por primera vez, con la intención de participar. Como ya había podido observar en nuestros encuentros anteriores por los pasillos, BJ se muestra sonriente y comunicativo. Saluda y me da la mano, a la vez que me dice que soy muy guapa. Le invito a sentarse y dibujar algo. Lo hace gustoso, pues dice que a él le gusta mucho la pintura, que le gusta leer libros sobre arte.



De manera rápida y decidida hace su imagen. Sorprende desde el primer momento por su plasticidad, el carácter tan potente de las líneas, rectas y onduladas que parecen obedecer a un azar controlado. En efecto, BJ sitúa la primera línea con valentía, y a partir de ella construye su imagen adicionándole otras que nacen también de un gesto espontáneo, pero colocadas con precisión en lugares que equilibran la composición. Luego, colorea con cuidado y sitúa elementos que le dan sentido a las líneas.

Así, construye un personaje que cobra cuerpo en el espacio generado por una de estas líneas onduladas. Le dota de humanidad con la adición de dos elementos que van a funcionar como ojos. Unos ojos que miran al espectador, atentos, estableciendo una comunicación al exterior de la imagen, una mirada que inviste al *otro*. Es llamativa la forma que otorga a las pupilas: como dos ranuras que corresponden al eje vertical de cada una de las manchas que funcionan como globos oculares. Las ranuras son huecos que conectan lugares externos e internos. Por ello, además de ejercer esa función escópica *hacia afuera*, muestra indicios de la posibilidad de comunicación también *hacia dentro*. A pesar de lo sutil de las líneas que dibujan las pupilas, su situación equilibrada respecto al arco que marca la parte superior del ojo, las dota de una gran expresividad, de una potencia plástica que atrapa la mirada. Del cuerpo se despliegan una serie de extremidades de las que nacen flores e incluso un pie de color violeta, que parece querer escapar por la derecha. Hay otros signos menos explícitos: algo como una mano, una raíz o un peine, (en cualquier caso, algo que parece poder agarrar o sujetarse); y otro elemento que recuerda a

una lámpara de aceite encendida. Es como si las distintas extremidades ondearan todos estos símbolos con aire festivo, lúdico. Esto, unido a la gracia de sus curvas le dan al personaje un movimiento muy particular, como si estuviera andando deprisa o saltando, como el sonido juguetón de un xilófono.

Aparece, entre los quiebros de las largas extremidades, una gran N, en cuyo extremo dibuja algo como un pie calzado; en cualquier caso una forma que nos proporciona la pareja del pie descalzo de color violeta. Por su situación, esta N parece conceder cuerpo a lo que sería el tronco del personaje, dando lugar a una percepción algo confusa: el tronco es ese espacio diáfano atravesado por una letra de finísimo trazo, un cuerpo casi inmaterial. Quizás esa letra tenga algún significado que consigamos esclarecer alguna vez, o quizás no, pero siendo consciente de la contingencia de su validez, no ha de pasarnos desapercibida. Por otro lado, lo que BJ no deja a la percepción libre es el lugar otorgado a la cabeza, que queda limitada por una línea envolvente y llena de color. Este énfasis mediante el color, materializa, da cuerpo y muestra los lugares donde el autor carga de energía la imagen, donde lo pulsional tiene ocasión de liberarse. El color actúa como poderoso imán que atrae la mirada, pero no sólo eso. El color parece indicar que algo ocurre efectivamente en esas zonas, satisfaciendo la demanda del que elabora la imagen, que le confiere, mediante este acto, valor significativo en una operación de desplazamiento metonímico.

Habla de pintura mientras dibuja. Dice que le gusta *"Joan Miró, o Yon Mirón, Yo Mirón"*. Esto último lo dice mientras me dirige una sonrisa algo pícara. Desde este momento, presto aún más atención a la transferencia que había comenzado ya con un claro carácter de seducción en su primer saludo. Ahora se revela como *"alguien que mira"*, y no sólo eso; con su sonrisa parece decirme que es *"alguien que me mira"*. Pero no sólo a mí. BJ es el perfecto seductor, amable con las terapeutas y monitoras, a quienes sonrío y besa la mano como ha hecho conmigo. Ejerce la mirada sobre mi como objeto de contemplación, y quiere que yo lo sepa. Es el sujeto que ejerce sobre el objeto, y se vale de la palabra para hacerlo, integrando su deseo en el lenguaje. Mediante el lenguaje elabora un fantasma de satisfacción erótica, satisfacción que tiene que ver con la posesión del objeto mediante la mirada.

En efecto, parece que es cierto lo que dice acerca de que le gusta revisar libros de arte; al menos conoce los nombres de numerosos pintores, aunque luego "juega" con ellos y los cambia, riéndose un poco, lo que hace dudar hasta qué punto es consciente de que los varía. Le digo que su dibujo recuerda a las obras de Joan Miró, así que se pone muy contento. Cuando termina, se produce un diálogo entre los dos, que será el primero de otros muchos de similares características:

Me pregunta:

- "¿Qué interpretación le darías tú a esto?"

- ¿Yo? No tengo la menor idea. Tú sí que lo sabrás, que eres su autor, y además ya veo que entiendes de pintura.

- "Yo sí, yo sé interpretar el arte. Yo sé..." (una gran sonrisa parece demostrar que está feliz de ser reconocido en sus aptitudes)

- Y significa algo, ¿no?

- "Esto es una planta que está muy contenta.... Está muy contenta porque no está sujeta a la tierra y puede correr con un pie."

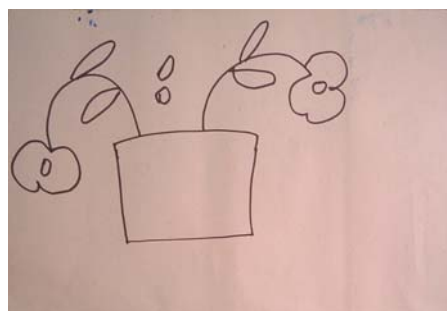
Esa idea le hace reír, mirándome como queriendo transmitirme su buen humor. Yo también me río con él, y le digo que es una idea muy bonita. Tiene una actitud al pintar que parece manifestar que disfruta haciéndolo. Sus comentarios también denotan esto.

BJ me reclama como si quisiera entretener sus pensamientos con los míos, como participante de su imagen, buscando en mí ese continente que lo acoja. Me sorprende la inmediatez de su demanda, justo después de dar fin a su dibujo. Además, la manera de preguntar no es la de alguien que no sabe lo que ha hecho y quiere una explicación, su pregunta es una solicitud de compañía, un ofrecimiento a ser habitado por mí; es la voluntad de no discernir entre exterior e interior. BJ ha construido un botón por el que se abrocha a mí, situando la imagen como nexo entre los dos, como el objeto transicional que en realidad es, lo cual descubre de manera natural y espontánea.

Sesión 9 del Primer Ciclo. Jueves, 9 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

BJ lleva dos semanas y media sin venir, así que su llegada me sorprende gratamente. Con su amplia sonrisa, vuelve al ritual del primer día que vino, saludándome cariñosamente y pidiéndome un beso. Me dice que quiere casarse conmigo, llamándome "niña mía". Para ello, se acerca mucho a mí, pero su voz no es impositiva, sino lastimera, casi llorosa. Le he visto hacer esto otras veces, con la terapeuta 2. Le contesto que yo no me voy a casar con nadie, que vengo para ayudarles a pintar. Se sienta, resignado, y dice que "me va a hacer un dibujo", como si entendiera que es el medio para *tenerme*. Entonces dibuja con el rotulador negro, rápidamente, una



maceta con dos flores muy lánguidas que miran hacia el suelo, entre las que surgen lo que parecen dos gotas que están a punto de caer sobre ellas, como si fuera agua prometiéndoles el vigor que les falta. Él dice que "las flores están tan tristes que hay que regarlas con lágrimas". No da color a su dibujo. La maceta se apoya en el aire.

Curiosamente, vuelve a aparecer el tema vegetal, pero con un carácter bien distinto. Esta vez, las flores, a diferencia de la planta de la imagen anterior, tendrían razón para estar tristes: no pueden escapar de la tierra, no tienen pies para correr, como le ocurría a la planta, sino que permanecen atadas al pequeño contenedor, que aunque les coarta la libertad, permite que sigan viviendo. Su alimento son las lágrimas. Es destacable la aparición de dos flores: dos seres, dentro de un mismo espacio, quizás pudieran compartir lo que tienen, aunque sea tristeza. Sin embargo, ninguna de ellas está tan desamparada como en compañía de la otra. Ambas se dan la espalda, haciendo aún más ostensible esa soledad dolorosa del aislamiento. Sólo las lágrimas vienen a colmar el hueco que se genera entre ellas; un hueco que BJ no ha dejado vacío. Podía *no haberlas regado*, pero lo ha hecho, y no es agua el alimento que les procura, sino el resto del propio dolor. Las lágrimas no distinguen a las flores, en el centro de cuyas corolas parecen mirarse, multiplicarse, reconocerse como en un espejo.

Hoy no habla de su dibujo. Sólo me pregunta si me gusta. Dice que no le da color porque está "molo", y no tiene ganas de trabajar más. Tampoco su saludo de hoy, a pesar de ser cariñoso, tiene el color de otros días.

Creo que hoy le ha costado algo de esfuerzo hacer esto. Me da la impresión que lo hace como deferencia hacia mí, como agradeciendo mi presencia. Su dibujo y su actitud al dibujar, no tienen ese talante lúdico que mostraba la otra vez. Pero el acto de venir, después de tantos días muestra una transferencia positiva hacia el taller.

Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Su sonrisa vuelve a ser luminosa. Saluda con cortesía y me pide que me case con él. Le digo que estoy aquí para ayudarlo, que no me voy a casar con nadie. Me parece muy importante volver a repetirle esta cuestión, pues aunque parezca evidente, he de verbalizarlo. Él insiste con que me quiere mucho, que quiere tener un "niñillo".

Le pregunto si va a hacer un dibujo hoy. Responde:

- "Te voy a hacer un dibujo: una abubilla, una abubilla. Las abubillas son unos pájaros muy asquerosos..."

-¿Por qué?

- "Comen mierda."

De manera muy rápida y resuelta, de un solo gesto, hace la silueta del pájaro con rotulador negro. Luego le aplica tizas de colores, con cuidado de no salirse de los límites, e imponiendo otros que dividen el cuerpo unificado del animal en tres zonas perfectamente diferenciadas. Sin embargo, no respeta el ojo inicial, que sobrepasa con la tiza verde, así como el incisivo pico, que sólo destaca por su silueta, ya que se funde con el color único que ha elegido para la cabeza. De acuerdo a su verbalización



previa, esperaba alguna distinción de esta zona, ya que lo que señalaba de especial en esta especie de pájaro era su acto de ingerir. Sin embargo, en su imagen esta región parece adormecerse bajo la suave tiza verde, en tanto pone atención a la zona posterior, donde el animal luce una llamativa cola, con un lunar interno que atrae nuestra atención. Quizás sea una cola doble, o la cola y un ala desplegada, que gozan de la misma morfología. Lo interesante no es lo que sea cada elemento, sino esta similitud que nos remite a un estilo especular apuntado ya en la imagen anterior.

Pero he de estar atenta: ha representado un animal que, según dice "come mierda", y por ello dice que es "un pájaro muy asqueroso". Sin embargo, a pesar de sus palabras, BJ nos muestra un ser hermoso, atractivo. Además, es un dibujo que *me hace*, como una ofrenda, como un regalo. Pienso en el sentido freudiano de las heces que el/la bebé ofrece a su madre como un don y en cómo se encadenan el dibujo y sus palabras con su transferencia demandante de amor.

La imagen resulta muy atractiva, por los colores, (los tres secundarios), y el gesto, que compensa armónicamente unas curvas con otras. Por último, las líneas rectas de las patas sujetan el esquema y lo mantienen en equilibrio sobre un suelo inexistente. Es como si el pájaro pudiera balancearse sobre sus finas patas.

Sesión 17 del Primer Ciclo. Martes, 11 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

BJ será el último en entrar a la sala. Se sienta, decidido a hacer una "abubilla". Dibuja un pájaro parecido al que hizo en la anterior sesión que participó, el 16 de Mayo. Es

curioso cómo vuelve a aparecer el mismo tema, a pesar de haber pasado casi un mes. Es como si retomara su discurso. La forma es muy parecida, sólo cambia el tamaño pues el de hoy es algo más pequeño y delgado. También los colores han cambiado.

BJ sigue diciendo que las abubillas son pájaros muy sucios, pues sólo comen porquerías. Se ríe cuando dice esto.



Como entonces, otorga un colorido muy atractivo al animal, que va avanzando a franjas. Esto nos hace distinguir la cabeza del pecho, éste del vientre y el principio de las alas; y por último la cola y extremo del ala. Un tanto así ocurría en la imagen anterior, pero entonces sólo se distinguían tres zonas. Me sigue llamando la atención la carga pulsional de la parte posterior del animal. Aunque parecía aún mayor en el dibujo anterior, aquí sigue conservando sus formas llamativas, como una boca abierta, mientras el pico del animal, a pesar de su morfología incisiva, sigue cerrado, y su perfil soñoliento bajo la capa de tiza que no lo distingue de la cabeza. La cola doble es resaltada en su extremo ahora con la incorporación del color verde.

Sus manifestaciones respecto a este animal resultan ser ciertas, pues es característico que construya nidos malolientes. Parece que la razón no es que lo fabriquen con excrementos, como asegura la creencia popular, sino que no retiran el excremento de los polluelos. Este olor tan característico es un excelente medio de defensa, pues sus enemigos se alejan para evitar el hedor que desprende. Cuando está alerta levanta una vistosa cresta. Los polluelos, si se sienten atacados, proyectan sus propios excrementos sobre la cara de sus enemigos. No sé si BJ sabe todo esto, aunque ya vemos que tiene alguna información, sin embargo me resulta curioso esta cuestión de la bondad y utilidad de los excrementos, así como de su proyección, pues la mitad inferior de la cola surge en ambos dibujos, justo en la zona donde podríamos encontrar el ano del animal. Quizás esto sólo sea una coincidencia, pero es como esa vistosa cresta del animal, que se ausenta de su cabeza, se confundiera con las heces, desplazándose hacia ellas. Esto convertiría los excrementos en un don hermoso, reflejo especular del animal del que hereda su atractivo plumaje, desplazamiento metonímico de su belleza.

BJ suele venir con la cabeza y parte de su camisa empapadas de agua. Cuando le pregunto si tiene calor, me dice que un poco, pero que sobre todo lo hace porque "la higiene es muy buena, muy importante". Resulta curioso que le llame la atención precisamente un animal que destaca por su falta de higiene. Pero su acto no es de lavarse, sino de empaparse de agua, sin miramiento de la cantidad o el lugar donde ha de caer. Se convierte así en un acto simbólico que tiene que ver más con la purificación.

Sesión 18 del Primer Ciclo. Jueves, 13 de Junio de 2002.

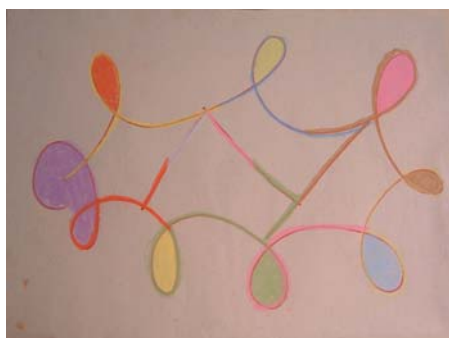
Propuesta: No directiva.

BJ se sienta a hablar un rato conmigo. Me ha pedido mi número de teléfono, para vernos los fines de semana, pues aquí se aburre mucho; no tiene con quien salir. Pero le digo que no, pues los fines de semana estoy muy ocupada, y además tengo una familia que atender. Me pregunta si es que no quiero ser su amiga, a lo que respondo que sí, que por eso conversamos con tanta frecuencia. Insiste en que quiere verme los fines de semana, pero le digo que los días que tenemos para vernos *todas las personas que venimos al taller* son los martes y los jueves, de once a una, y que ese es el tiempo que tiene que aprovechar para ello. No muestra ningún interés en hacer imágenes.

Sesión 19 del Primer Ciclo. Martes, 18 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Entra en la sala y saluda, pero no tan solícito como los otros días, sino con cierto aire distante. Lleva un libro bajo el brazo. Toma asiento y comienza a pasar las páginas. Se trata de *Locura y Creatividad* de Demetrio Barcia Salorio. Es un estudio sobre la producción pictórica de los esquizofrénicos, que le ha prestado la psiquiatra. Me lo muestra orgulloso y después dedica un buen rato a leer y observar las ilustraciones.



Algo más tarde, sin decir ni una palabra, lo que contrasta con sus otras intervenciones, toma papel y dibuja con una tiza marrón una imagen muy dinámica. Una línea que se riza y avanza formando una "I" a cada tramo. El movimiento en espiral de la mano se desplaza, generando un esquema cerrado. Después, cada espacio será alegremente coloreado, así como las distintas secciones de esta línea continua. El espacio del formato que queda acotado por el esquema será atravesado por otras líneas rectas. En este dibujo veo reaparecer el carácter dinámico de la primera de sus imágenes, aquella que identifiqué como "una planta que está contenta". Aunque ésta es mucho más cerrada nos trae ecos de aquélla, que se configuraba a partir de líneas de carácter similar. Ahora toma el movimiento en espiral y lo repite rítmicamente, en una línea continua que se cierra sobre sí misma. Cada lazo parece un ser independiente que se conecta al siguiente, en virtud de una misma energía

que los genera. Por último, en el signo interior de líneas rectas volvemos a ver, sin dificultad, aquella línea quebrada en forma de N que le daba cuerpo al personaje de su primera imagen.

BJ es un paciente-cliente que se apresura a identificar y darle significado a todo lo que hace. Es curioso: nunca habla directamente de su vida, como la mayor parte de los pacientes varones, (no todos), sin embargo, sin que se le pida, interpreta su obra en cuanto la acaba. Esta de hoy es "una psicomotricidad". Le pregunto el significado de eso y me dice:

"Me refiero a la psique moderna. Es un punto que da vueltas por el cerebro".

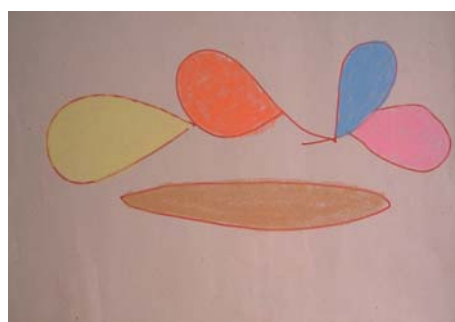
Revisé las ilustraciones del citado libro, por si hubiera tenido alguna influencia, pero no parece haber sido así. Sus imágenes suelen ser siempre bastante dinámicas y las formas están muy bien definidas. Este dibujo, en concreto, parece una danza; un corro de personas que baila cogidas de la mano, o la descripción de una órbita. Recuerda el dinamismo de "La danza" de Matisse.



Sesión 20 del Primer Ciclo. Jueves, 20 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Vuelve a aparecer, sonriente y agradable. No me pasa desapercibido que asiste ininterrumpidamente desde la semana pasada. Entre risas, hace una imagen que identifica con la frase "la faceta del amor". Explica que se refiere a que cuando se va a hacer el amor todo se ve de colores. Pero antes de explicar nada, me pregunta cuál es la interpretación que yo le doy. Me sitúo, como aconseja Natividad Corral, en la ignorancia. Le contesto que no sé interpretar dibujos, que él lo hace mucho mejor que yo. Se satisface mucho con mis palabras, como si solicitara de mí la función de espejo, demanda que caracteriza ya el carácter de su transferencia.



Su dibujo es muy enigmático, a pesar de que BJ le dé significación. Las formas flotantes de colores recuerdan, sin esfuerzo, a globos de gas, y con ellos el mundo infantil de la ilusión, la fiesta, la alegría. Él nos ha hablado de amor y de ver *todo de colores*. Esto se refiere, efectivamente, a la felicidad. Bajo estos "globos", una forma cerrada y alargada no parece participar de esta alegría. Frente a las formas amables

de los “globos”, que parecen flotar alegremente a su antojo, ésta se nos presenta más o menos centrada en el formato, mucho más estática, apartada, como si quisiera formar parte del suelo. Presentado entre ellos, parece un reclamo, como un producto presentado con esmero en un escaparate, un objeto deseable. Es probable que sea una nueva invitación a colmarme de placer, como hace también verbalmente.

En la relación transferencial, e interpretándolo según las teorías lacanianas, parece que BJ me adjudica el lugar de la madre, a quien desea satisfacer. BJ parece actualizar su deseo inconsciente, en cuyo caso, estaría desplazando su experiencia infantil de Edipo.

"El señuelo en cuestión es muy manifiesto en las acciones e incluso las actividades que observamos en el niño pequeño, por ejemplo, sus actividades de seducción destinadas a su madre. Cuando se exhibe, no es una pura y simple demostración, se muestra a sí mismo y por sí mismo a la madre, que existe como un tercero."

(Jacques Lacan, 1996, 203)

BJ parece querer satisfacerme. Ha de quedar claro que no es sólo hacia mí su juego de seducción. Sus halagos, sus gestos y miradas, sus dibujos, realizados aún cuando muestra evidencias de sentirse mal y no tener ganas de nada. Pero aún así se exhibe y muestra sus conocimientos acerca de la pintura, su capacidad para la interpretación, cuidando de que sus actos no me pasen desapercibidos. Ha asumido su acto creador y la imagen que este genera, como el objeto significante que se sitúa entre los dos, y así lo ubica. Me pregunto hasta qué punto considera su imagen como una metonimia de sí mismo; si el objeto con lo que parece querer colmar mi deseo es él mismo.

Sesión 21 del Primer Ciclo. Martes, 25 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Me sorprende, llegando al taller con una guitarra desvencijada que hace unos días circula por la sala de la televisión. He podido escuchar que alguien intentaba sacarle alguna melodía, mientras alguna voz acompañaba sus acordes. Hoy se ha sentado a mi lado y se ha puesto a cantar boleros, rasgueando sus cuerdas. No son canciones completas, sino fragmentos de temas tan clásicos como “Perfidia” o “Reloj”, que enlaza sin dificultad, aunque no con demasiado acierto, ya que sus conocimientos sobre el instrumento parecen ser totalmente nulos. Esto me hace pensar que no era él quien la tocaba días atrás. A BJ no parece importarles esto. Al contrario, se muestra totalmente absorbido por su actuación, a la que parece otorgarle una gran trascendencia e interés. Durante este tiempo, bastante largo, por cierto, apenas me mira, sólo lo hace hacia delante, hacia ningún sitio. Cuando

para, le digo que lo hace muy bien, pero en contraste con otros días, se muestra muy triste. Respira profundamente y sigue. Dice que son "canciones de amor". Hace unos días que vengo observando que pone música romántica en el equipo estéreo del taller ocupacional. Luego, viene a éste y me mira tristemente. Hay un ingrediente de melancolía en sus actos y sus palabras, como si tuviera un hueco que no puede llenar. La melancolía, como manifestación patológica del duelo, implica una fantasía de culpa: lo perdido ha sido por nuestra causa.

"Si no podemos elaborar el duelo suficientemente, una pérdida puede sumirnos en la desconfianza ante nuestras capacidades reparadoras, en la desconfianza hacia el propio yo y hacia los demás, fantasías más o menos inconscientes que están en la base de la depresión, de la melancolía..."

(Pere Bofill y Jorge L. Tizón, 1994, 172)

Es probable que la vivencia de esta melancolía le ayude a aceptar la pérdida, a elaborarla. Posiblemente, siente como pérdida la imposibilidad de que yo, o cualquier otra persona a la que quisiera seducir, aceptemos su ofrecimiento y su demanda. La atención que le dedico, similar a la que prodigo a todos/as los/as asistentes al taller, no le resulta suficiente y el enfrentamiento con esta realidad tira por tierra sus expectativas.

La melancolía que advierto en BJ, incluso subyace a sus risas. Ya me ha pedido algunas veces que me case con él, pero cada vez que lo hace, su voz se vuelve más suplicante, quejumbrosa, como quien pide limosna. Hoy no hará ninguna imagen plástica. Parece que dijera con ello que no es con una imagen con lo que quiere satisfacerme, ni la atención particular que yo le dedicaría en tal caso es suficiente.

El resto de asistentes al taller no presta la más mínima atención a sus canciones.

Sesión 22 del Primer Ciclo. Jueves, 27 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Han pasado sólo un par de días pero BJ parece haber arrinconado la tristeza de la última vez que nos vimos. Hoy llega hoy muy contento. Dice que va a pintar a su hijo. Me comenta:

"Este niño es el que vamos a tener entre los dos."

Si el día pasado todo era abatimiento, en esta ocasión nos lo encontramos lleno de fuerza y decisión, como si quisiera velar sus sentimientos de entonces, apartarlos. Quizás nos hallamos ante lo que Francisco Pereña nos explica:

“La represión originaria obliga a la denegación como figura perceptiva del límite, de la pérdida de una adecuación entre la satisfacción y el objeto. Esta denegación es consecuencia directa de la aceptación del límite traumático.(...) El carácter sexual de lo reprimido proviene del impulso a satisfacerse con el cuerpo del otro. Dado que el cuerpo del otro es el objeto de la demanda, ese mismo cuerpo se sitúa como objeto de la satisfacción, se distribuya como fuere, conforme a la sexuación del sujeto, en la trama edípica.”

(Francisco Pereña, 2002,87)

Parece querer ignorar, como si esa imposibilidad de colmar su deseo no existiera, encontrando vías de satisfacción. Se hace necesario un argumento que apunte hacia esa satisfacción. Por ello, cae una cortina sobre el escenario que lo enfrenta con la realidad, tapando el rechazo del que se siente objeto. El fantasma, como nos dice Pereña, quiere ignorar el conflicto. Pero esto no ocurre siempre, y entonces viene el síntoma como el retorno de lo reprimido.



Trabaja, como siempre, muy rápido. Observo como el elemento ovalado que suele usar ahora es colocado en el centro, tiene pies, bastante grandes y una sonrisa. Así se asegura al suelo, a su argumento, y con la sonrisa se anuda a la posible satisfacción. De él salen otros dos elementos menores, que parecen flotar a un lado y otro. Teniendo en cuenta lo que me había comentado, interpreto para mis adentros que esas formas han de corresponder a los padres del niño; según su deseo, él y yo. Pero, en ese momento me dice que a su hijo "le están aplicando electroshock". Dice que esas formas como globos son "las placas del electroshock, y las tres líneas negras son los chispazos". Comienza a reír, diciendo:

"Es que mi hijo ha salido loquillo como su padre. Si siembras trigo, trigo recoges. Si siembras cebada, cebada recoges".

Ante esta correspondencia entre *su hijo* y él, en el juego especular, me pregunto si *el niño* es él mismo, y si realmente ha recibido electroshock. Ante la imposibilidad de acceder a los historiales médicos de estas personas es difícil que lo pueda saber, pero ninguno/a de los/as pacientes que conviven aquí está exento de haberlo sufrido alguna vez. Los detalles que aporta BJ apuntan a considerar la posibilidad de que él haya sido sometido a este tipo de terapia.

Su imagen de hoy me hace pensar en las otras veces que han aparecido estas formas que hoy son los electrodos. En otras ocasiones, son identificadas por él formando parte de una conexión cerebral: "es un punto que da vueltas por el cerebro"; o de una festiva "faceta del amor: cuando se va a hacer el amor, todo se ve de colores". En cualquiera de los casos se refieren a situaciones cargadas de energía, donde se produce la unión, el contacto, la celebración de la pulsión de vida, de incorporación, ya sea de amor o de electricidad. El ser que recibe esta energía aparece feliz, en el centro de la escena, ensimismado, atravesado por esta fuerza que sale de su cabeza como chispazos. Pero no parece sentirse vulnerable e indefenso ante esta intervención: la sonrisa se acentúa merced a los chispazos, que nos hacen reconocer un ser radiante, como si fuera un sol en el centro de su constelación; su cuerpo se estremece al paso de la energía, pero quizás se siente uno con ella, invadido por lo externo con lo que parece reconciliarse.

Otra vez vuelve con la guitarra. Viene a darme otra pequeña serenata. Canta, entre otros temas "*Bésame mucho*" y "*Angelitos negros*". Su actitud, que antes ha sido risueña, vuelve a sumirse en la tristeza. Parece que la música llevara consigo la melancolía.

Sesión 23 del Primer Ciclo. Martes, 2 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Cuando llega a la sala, se detiene mínimamente, como si dudara. Le saludo con una sonrisa, pero él parece estar muy triste, apenas habla. Se sienta y se queda mirando hacia la pared de enfrente. No le digo nada, pero le acerco papel y tizas. Durante unos instantes mira fijamente el papel en blanco. Luego hace un garabato, pero no al azar. Su dibujo es controlado, como si danzara por el papel, recreándose en cada curva. A un lado, surge una forma parecida a una nube, de la que caen dos gotas. Cada una de ellas contiene una línea vertical. Él dice: "Llueven lágrimas". Pero parecen asimismo ojos que contemplaran el esquema que domina el formato.



Una de las formas más frecuentes en sus dibujos es esta que, en ocasiones he llamado óvalos, pero que se parecen más a gotas. Suelen surgir de modo casi automático en sus imágenes, ya que su trazo, con frecuencia, privilegia la línea curva que vuelve sobre sí misma produciendo lazadas. Las líneas se cruzan, construyendo en su intersección, una estructura. Cuando da color, respeta los límites y ordena los planos de color, de forma que,

unas veces hace evidentes las figuras que se han generado tras el cruce de los trazos, y otras, muestra el recorrido del rotulador en las primeras formas que fueron dibujadas.

Hasta este momento, ninguno de sus dibujos ha presentado este carácter de red. Suelen ser elementos únicos sin contexto, como los pájaros; o elementos que se enlazan o se conectan, como el último que ha realizado, que identifiqué como "Mi hijo recibiendo electroshock". En éste de hoy, las líneas se buscan, y generan un sólo signo. También ha ocurrido en otros de sus dibujos; pero en los otros, las formas parecen cogerse de la mano, (como en aquel que relaciono con *La danza* de Matisse, realizado el día 18 de Junio). La configuración de hoy me hace pensar más en un *abrazo*, una fusión, que nos hace confundir las formas que participan en él. Unos ojos, como lágrimas, contemplan la escena desde fuera, ajenos y rechazados, sin acceso, sin lugar; bajo la nube que parece concentrar hacia dentro de sus límites toda la melancolía, la resignación que va acallando las súplicas de BJ, como el color azul es sujetado por el vigoroso trazo de rotulador rojo.

Estos ojos-lágrimas se relacionan con la actitud de BJ reclamando afecto. Cuando me pide tener "un niñillo" con él o que nos casemos, lo hace de manera suplicante; pero si se le niega, no insiste sino que se resigna y se entristece. Manifiesta una gran necesidad de lazos afectivos. No sentirse solo, sino parte de algo, como cada uno de los lazos que se encadena con otros semejantes en sus dibujos. Él, a pesar de todo sigue intentando pertenecer a ese abrazo colectivo que parece percibir desde fuera. No me pasa desapercibido, por ejemplo, que lleva ya muchas sesiones viniendo sin interrupción.

Sesión 24 del Primer Ciclo. Jueves, 4 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

BJ llega empapado de agua. Su cabeza gotea sobre la camisa. Dice que se ha tomado "un café, una Coca-Cola y una cerveza" y viene "a hacer su dibujo bueno". Se sienta y trabaja en una imagen donde se distinguen claramente tres N, sobre una zona delimitada del suelo y algo como una nube que las envolviera. Acota el espacio por abajo y por arriba, protegiendo completamente las tres N, que quedan envueltas y amparadas. No explica nada acerca de su dibujo, pues en cuanto acaba se levanta y se marcha. Me llama la atención su manera peculiar de instalar un suelo contenedor para la escena. Si en sus primeros dibujos, el ser protagonista flotaba en un espacio sin contexto, sin suelo, podemos observar que en su proceso va apareciendo un lugar, de forma



ovoide: primero bajo los globos que celebraban "la faceta del amor"; luego me parece verlo mimetizado en el abrazo que la nube, con sus ojos de lágrima miraba desde lejos. Ahora sujeta y contiene las N, como ecos de aquella que daba cuerpo a su personaje inaugural, (la planta que era feliz porque podía correr). En esta ocasión, podemos casi presenciar la manera en que BJ elabora este elemento: con un movimiento de avance de izquierda a derecha, rotundo y decidido. Esto confiere a la imagen un movimiento parecido, como si las N fueran transportadas por este ser que se abre camino en el espacio del formato. Es importante observar cómo cada una de ellas es cuidadosamente colmada de un intenso color, lo que le confiere entidad y nos hace reparar en la carga pulsional que BJ deposita en ellas.

Al momento, viene otra vez. Ha vuelto a meter la cabeza en el lavabo. Entonces le digo:

-¿Otra vez te has empapado, no?

- "Sí, el agua es muy buena. La higiene es muy importante. Lo purifica todo. Quita los pecados. Como si volviera a nacer."

La N quizás corresponda a este "*nacer*", aunque también se puede referir a su tema frecuente: "*niño*", que vendría a ser la misma cuestión. Asimismo, es destacable que la imagen es realizada justo después de decirme que había bebido tres líquidos diferentes; quizás las N guarden relación con este acto de "mojarse" por fuera y por dentro, de *purificarse* de algún modo también en su interior, según sus palabras.

Se levanta y escribe en la pizarra:

"Se considera que la base del silencio confiesa para soledad y al mismo tiempo con notas de música dulces y suaves como la miel. Vademecum de las cefalopodinas nuevas espaciales".

Una de las características del signo lingüístico es la arbitrariedad, o sea, que el vínculo entre un significante y un significado es una convención social. La arbitrariedad se manifiesta especialmente en la esquizofrenia, en lo que se llaman "glosolalias psicopatológicas"⁶³. Esto quiere decir que, no sólo se pueden inventar palabras nuevas, sino que el uso del signo lingüístico está alterado:

"En la esquizofrenia, todo significante, cualquier símbolo puede conducir en mil formas

⁶³ Glosolalia: Trastorno psicopatológico del lenguaje. Es la aptitud para inventar palabras y lenguajes nuevos, incomprensibles para todos menos para el sujeto que los concibe. La asociación es aleatoria, y ocurre a pesar del sujeto por lo que, sorprende a su propio autor.

diferentes al mismo significado. En los delirios es al revés: un solo significante puede designar cualquier significado."

(www.xtec.es/~irebollo/lengua/trabcast3.html)

Por esto, sería arriesgado interpretar sus palabras. Sólo puedo apuntar algunas intuiciones que resultan de la relación transferencial. Me llaman la atención algunas palabras como : "silencio", "confiesa", "soledad", "notas de música dulces y suaves como la miel". Las tres primeras, definen la actitud de BJ:

- el "silencio", pues en muchas ocasiones se muestra así: o no dice nada, o, después de declarar ("confiesa") su deseo de casarse y tener un hijo, vuelve al silencio;
- manifiesta una necesidad de afecto, que lo libre de la "soledad" que padece, (ya he comentado su insistencia en encontrar una mujer para casarse entre el personal sanitario;
- las "notas de música dulce y suave como la miel", que conecta de modo aparente, por lo inmediato, con sus boleros y con la música que me dedica desde el taller ocupacional. Estas dos iniciativas son su manera de insistir y seducir, allí donde no es capaz de ser más incisivo. (También "notas" empieza por la letra N).

Uno de los boleros frecuentes en sus "serenatas", entre cantados y tarareados, decía algo acerca de "miel". He buscado la letra completa, por la relación que pudiera tener. Lo hallé en una grabación de 1970, de un grupo musical que se hacía llamar *Los fabulosos tres paraguayos*. La canción se llama *Vereda tropical*. Transcribo un fragmento:

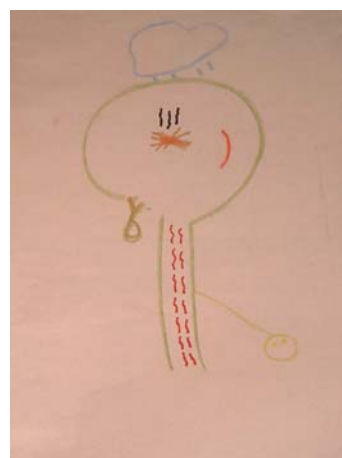
*"Y la brisa que viene del mar,
trae el rumor de una canción,
canción de amor y de piedad.
Con ella fui noche tras noche hasta el mar,
para besar su boca fresca de miel
y me juró quererme más y más,
y no olvidar jamás
aquella noche junto al mar"*

(*Los fabulosos tres paraguayos*. Producción: Antonio Martínez. Distribución: Marfer. S.A. Madrid 1970)

Me dedica esta canción, entre otras tantas, pero no canta las letras completas, sólo palabras o pequeñas frases sueltas, como en esta, en la que acierta a decir "tu boca fresca de miel".

Propuesta: No directiva.

El primero en llegar es BJ. Un grupo va a ir a la piscina, pero él no quiere marcharse sin antes dibujar algo. Hoy hace algo muy distinto. Pero, como ocurrió el día anterior, dice que lo ha hecho sin intención. Tengo la impresión que tiene mayor intención cuando manifiesta que no la ha tenido. Además, lo dice sin que yo le pregunte nada sobre el significado de su obra, como disculpándose. La imagen, realizada a tizas y rotulador negro y rojo, ofrece una estructura enigmática y diferente a lo que habitualmente trabaja: por lo común, las imágenes que dibuja presentan el aspecto exterior de las cosas, organismos en los que reconocemos formas naturales o imaginarias vistas desde fuera; sin embargo, esta imagen de hoy es un elemento que nos resulta familiar por su forma exterior curva, pero que evidencia algo que pasa en su interior. A lo largo de un tubo, parece que suben unos pequeños signos por parejas. El tubo se abre a un contenedor, los signos no se atreven a penetrar en él. En el centro, flota un signo mayor, sobre el que se sitúan tres pequeñas líneas negras de trazo irregular. A un lado una curva, como un paréntesis que se cierra. En el exterior, el elemento que tantas veces nos encontramos, el agua que riega el conjunto.



BJ tiene un gran afán de intelectualización. Por ello dedica mucho tiempo a revisar todo lo que cae en sus manos referente al arte, las ciencias, etc. Esto, unido a su deseo de tener un hijo, me hacen atreverme a pensar que su dibujo de hoy parece un esquema del útero, donde va a producirse la fecundación de un óvulo. Los supuestos espermatozoides suben por el conducto vaginal, pero aún no han llegado al interior al centro de la matriz. También podría decir que bajan, pero BJ los dibuja en esta dirección. Toda la configuración peculiar del esquema, parece apuntar de manera centrípeta, dirigiéndose hacia ese centro atractivo. Las tres líneas que se sitúan sobre el elemento central ya las hemos visto otra vez: las dibujó sobre la cabeza del signo que identificó como su hijo, significando los "chispazos" que resultaban de la aplicación del electroshock. Pero hoy no parecen chispazos, son unas líneas algo más ondulantes y estáticas. Es probable que se hayan desplazado metonímicamente, para señalar el lugar donde está ahora su hijo, sin tener ya el carácter que revelaban en el otro dibujo, aunque siguen comunicando cierta energía de vida. El agua riega el conjunto, como un bautizo purificador. Hay otros elementos que también aportan: desde fuera, una conexión fina y suficiente parece ser capaz de conducir los pequeños elementos que son contenidos en la vesícula de su extremo; en el interior una curva roja acoge y abriga el centro, como si fuera una placenta. Una abertura en el contenedor quizás sea la salida, igual que hay una entrada.

Es particularmente interesante que BJ no ha querido marcharse sin hacer su imagen. Como si necesitara dejar su presencia de algún modo. Sin embargo, no ha comentado nada respecto al significado de su imagen.

Sesión 27 del Primer Ciclo. Jueves, 25 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Es el último día, pero para la mayoría de los/as asistentes a nuestro taller, esta circunstancia va a pasar totalmente desapercibida, ya que una gran mayoría se han marchado a la piscina. BJ es el único que entrará ya en la sala. No queda nadie por los pasillos y él está muy triste porque no le han permitido ir a nadar, (parece que los grupos han de ser de un número determinado de personas, por lo que los/as pacientes se van turnando). Se sienta conmigo y comienza a pintar. Su voz y su mirada anhelantes se dirigen a mí otra vez:

- "¿Crees que se tarda en olvidar a una mujer 19 días y 40 noches?"

- Pues no sé, lo dices por la canción, ¿no?

- "Sí, está puesta".

En efecto, en el equipo de música del taller ocupacional suena el disco de Joaquín Sabina.

- Pero, la canción dice "19 días y 500 noches".

- No, no. Son 40 noches.

Estamos un rato en silencio. Al cabo, le pregunto:

- ¿Estás casado, BJ?

- "No, soltero y sin compromiso."

- ¿Y has tenido novia?

- "Algo tuve, pero no, no...La terapeuta 2 dice que es mi amiga. Si lo dice, será que es verdad."

- No cuesta nada ser amigo de alguien...

- "No, no cuesta."

Se entrega a su trabajo e identifica su imagen con una palabra inventada, una nueva glosolalia:

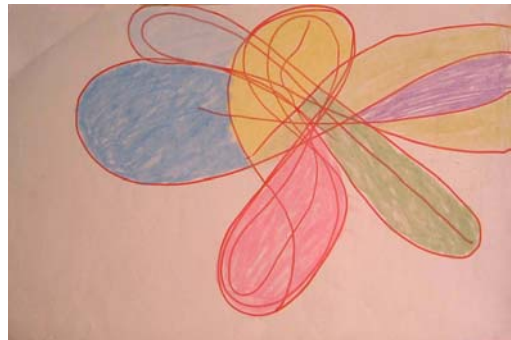
- "Esto es un esporándilo." (Refiriéndose a su dibujo)

Entre dientes, murmura algo de un traumatismo craneo encefálico.

- ¿Qué dices de traumatismo?

- "El que yo tengo, producido por la sociedad."

Hoy, los lazos de su línea conforman una especie de flor, que se genera a partir de un movimiento en forma de ocho que van cambiando de orientación, girando respecto a un centro. Esto da a la imagen forma de flor, y a su manera de dibujar, un ritmo, más o menos regular, al que se abandona, mientras hablamos. Luego dará color, respetando los límites, como siempre.



Está muy triste. Nuestra conversación trata del abandono, del desamor, de la falta de afecto que tiene. Todo parece apuntar a que sabe que ha de despedirse de mí, y que no voy a venir en un tiempo. (Quizás ese tiempo lo haya medido en cuarenta noches). El dibujo que va configurando la *flor-esporándilo*, gira pesadamente con un ritmo igual, tan monótono como las agujas de un reloj. Es probable que su imagen sea la representación del tiempo, de los días iguales del verano, dentro del recinto hospitalario, en el que apenas hay actividades, apenas visitas. Los pasillos están llamativamente silenciosos, y sólo quedan algunos de los que viven aquí, ya que una parte de ellos se han ido al domicilio familiar y los externos, que sólo vienen a pasar el día, no vienen en el mes de agosto.

Esa figura de avance que servía de suelo, de contenedor, de vehículo, no se mueve hacia ningún sitio, pues su poder de empuje se ha vuelto hacia sí mismo. Sin ningún lugar hacia donde dirigirse, se revuelve, produciendo un movimiento monótono y tenaz de giro, como si se persiguiera a sí mismo en su búsqueda del *otro*, sin llegar a encontrar más que a sí mismo, sin llegar a colmar su deseo, sin cubrir su demanda. Es lo que Pereña nos anuncia como *fracaso de la identidad de percepción*, es decir, la falta de armonía entre el deseo y la satisfacción de la demanda, trauma fundamental y fundacional, que se repite incansablemente, que se actualiza en cada frustración. El trauma no es sólo el hecho de esa

falta de armonía, sino la falta de recursos psíquicos para elaborarlo e incorporarlo a la psique.

Culpa a la sociedad de un “traumatismo”. Está hablando de su carencia, de su "herida", de su falta de algo que tuvo en otro tiempo y que le ha sido arrebatado. Como si hubiera habido un tiempo anterior a este desconcierto, a su soledad traumática. En términos parecidos, Winnicott nos habla que *"los psicopáticos son el producto de la privación; personas que cuando alientan esperanzas, deben conseguir que la sociedad reconozca el hecho de que fueron privadas, sea de un objeto bueno o amado, sea de una estructura satisfactoria que inspirara confianza en su capacidad de soportar las tensiones del movimiento espontáneo."* (Donald W. Winnicott, 1993, 175)

La única manera de procurarse descanso, de asegurarse del *otro*, sería crear una relación donde pueda obtener un modo de satisfacción. Satisfacción fantasmática, pura apariencia, pero tomada por certeza en cuanto concierne a velar el trauma. En BJ, ese fantasma que colmaría su deseo toma forma de hijo.

Al final de la sesión, recojo el material del taller. Hoy tardo algo más que de costumbre, pues no voy a volver en una temporada, por lo que he de llevarme algunas cosas para que no estorben, y organizar con más detenimiento el hueco del que dispongo en el armario. A pesar de esto, cuando salgo al jardín está esperándome. Me ve y viene hacia mí con una expresión de gran tristeza. Me dice:

- "¿Cuándo vuelves?"

- En cuanto pueda... Después de este mes, me pondré en contacto con el psicólogo 1, y en el momento que él diga que ya puedo venir, lo haré.

- "Tienes que venir muy pronto. ¡No te olvides de mí, no te olvides de mí, no te olvides de mí.....!"

Con mucha delicadeza, se inclina y me besa en la mano. Cuando me mira otra vez, tiene los ojos llenos de lágrimas. Pero, le digo adiós alegremente, asegurándole que antes de que se dé cuenta estoy de vuelta. La relación transferencial en BJ es muy fuerte, en los momentos en que se manifiesta, (ya que no es continuamente). Creo que encuentra en el taller un lugar donde expresar su carencia de afecto, donde es correspondido con mi atención y mi adaptación a sus necesidades. Sin embargo, la experiencia de omnipotencia no es total, pues ha de sufrir cierta frustración impuesta por el principio de realidad, que se trasluce a partir de los límites. Entre ellos, el que más difícilmente admite es el que le confirma que no voy a ser su pareja, que la relación entre los dos es en el contexto de un taller de arteterapia, y que el único “hijo” que vamos a tener es su obra plástica, como ya ha advertido por sí mismo.

EL TALLER DEL SEGUNDO CICLO

En este ciclo, BJ acudirá al taller en quince ocasiones, de un total de cuarenta. Su presencia se reparte entre la primera mitad y la segunda de forma casi simétrica. A pesar de no tener una asistencia del todo regular, su producción es suficiente para observar una buena relación con el taller y con la actividad. En efecto, hará numerosas imágenes que, por sí mismas, hacen patente que son expresión de sus procesos emocionales y mentales, situándose en el centro de una clara relación transferencial.

Sesión 1 del Segundo Ciclo. Martes, 22 de octubre de 2002.

Propuesta: No directiva.

Hoy he vuelto a abrir el taller. Han pasado varios meses desde que nos despedimos, así que algunos/as pacientes-clientes se sorprenden de ver otra vez la mesa llena de materiales. BJ se acerca al taller, cortés como siempre, pero no hace ademán de sentarse. Quizás haya dejado de sentir el compromiso que llegó a tener con la actividad. Ciertamente el tiempo ha enfriado las relaciones con BJ, así como con todos y todas los/as asistentes, pero su saludo y su interés en entrar el primer día, parece comenzar a rehabilitar esta conexión.

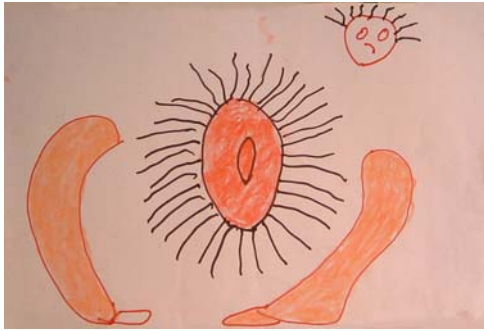
Sesión 3 del Segundo Ciclo. Martes, 29 de Octubre de 2002.

Propuesta: No directiva.

Es el primero que viene, saludándome cariñosamente. Se sienta, y comienza a reír y a decir claramente cuál es la imagen que desea hacer hoy. Literalmente comenta:

“Hoy voy a dibujar un chocho.”

De manera muy ágil, como acostumbra, dibuja en el centro del formato un óvalo con su lado más largo en vertical, que contiene a otro más pequeño dentro. Alrededor sitúa, entre carcajadas, numerosas líneas de origen radial que surgen desde el óvalo externo. En efecto, el esquema parece reproducir los genitales externos femeninos, agudizado por el color rojo que aplica con tiza al interior del signo. A un lado y otro de este signo central dibuja con rotulador rojo unos signos. Verbaliza que corresponden a “las piernas de la mujer”. En el ángulo superior derecho surge un pequeño personaje. Insiste



con el rotulador negro para dibujar unas líneas que salen de él a modo de cabellos, de manera similar al signo central. Repentinamente me acuerdo de los chispazos, tal y como él mismo los nombró, en la representación de su hijo, en una de las imágenes del primer ciclo. Estos cabellos, así como los trazos radiales del signo central guardan cierta similitud con aquellos de entonces. En nuestra imagen de hoy, dichos elementos se relacionan, merced a ello, especularmente. En ambos casos, si bien de manera manifiesta, parecen responder al carácter piloso de la cabeza del niño y de los genitales, su presencia se refuerza al configurarse de manera parecida en los dos elementos, que se convierten uno en eco del otro. Estos filamentos presentan un carácter ambiguo, que nos hace pensar en la confortabilidad y la demanda de apego, como si buscaran la conexión con lo externo; así como también, por esta misma orientación radial, pueden mostrar su lado más feroz, como si protegieran al signo central y al pequeño personaje, como rayos o espinas; incluso como tentáculos, que en el caso del sexo, quizás podría convertirlo en un ser devorador, como una boca abierta esperando alimento.

Este paciente-cliente, como ya sabemos, suele ir contando acerca de su imagen. Al cabo, verbaliza efectivamente que el pequeño signo es su hijo. Como sabemos, pues no es la primera vez que aparece este tema, BJ desea fervientemente tener un hijo. Este hijo surge en su imagen de forma fantasmal, es sólo un rostro perdido en el fondo que muestra un gesto contrariado. Es muy interesante la identificación entre los esquemas del hijo y los genitales femeninos, la fuente de donde ha de surgir su deseo.

Sesión 4 del Segundo Ciclo. Jueves, 31 de Octubre de 2002.

Propuesta: Trabajar sobre un solo papel que cubre toda la mesa, al ritmo de la música y sin lugar fijo, pudiendo ocupar todo el espacio que se desee.

Como novedad, y después de haber consultado, traigo un disco compacto que pongo en el equipo de música del taller ocupacional. Esta música no se suele escuchar en este centro, siendo más frecuente la de carácter más comercial.

Se trata de uno de los trabajos del guitarrista Mark Knopfler, con temas instrumentales compuestos para las bandas sonoras de algunas películas. Es un tipo de música que invita a la concentración, además



de llenar un espacio que hasta ahora habíamos dejado al silencio, o a la conversación eventual.

El papel cubre toda la mesa. Los asistentes al taller creen que es una protección, por lo que piden folios para trabajar. Les extraña poder dibujar directamente encima. Lo primero que hago es apartar las sillas para que puedan circular al son de la música alrededor de toda la mesa. Mi objetivo es que integren el ritmo en su dibujo, haciendo partícipe a su cuerpo. No es necesario bailar, simplemente caminar. Pero resulta inútil. Es un cambio demasiado brusco al que no están acostumbrados. Aún así, comienzo yo misma a dibujar alrededor de toda la mesa, y les invité a seguirme.



En poco tiempo, las pocas personas que están, toman una silla y se ubican dentro del gran formato, dedicándose a un solo espacio dentro de él. BJ aparece en el taller y también toma una silla. Pero percibo que su intención era solamente venir a visitarme. No obstante, le invito a participar. Su aportación se limita a colorear mínimamente una espiral hecha por mí. Esto me sorprende un momento, pues es la única persona que no opta por conquistar un territorio privado, acotándolo con su propia huella. Sin embargo, encuentro una gran similitud entre su intervención y la manera en que me invita a participar de sus imágenes, solicitando mi colaboración en investirlas de sentido. En esta ocasión ha encontrado una ocasión de ser él quien entre en la zona inaugurada por mí, como si le hubiera abierto un camino que colma de color, respondiendo así a mi demanda. Quizás pretende mostrarme la manera en que desea que yo le corresponda, interviniendo de manera tangible en sus producciones. Observo que se ha cobijado en la espiral y no en otros signos más abiertos también hechos por mí, como si se sintiera cómodo entre sus límites. En otro tipo de trazos no hubiera podido más que acompañarlos, pero en la espiral realmente llena sus huecos, abrigándose como en un nido.

Sesión 5 del Segundo Ciclo. Martes, 5 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Trabajar sobre un solo papel que cubre toda la mesa, al ritmo de la música y sin lugar fijo, pudiendo ocupar todo el espacio que se desee.

Vuelvo a encontrarme, como la vez pasada con un total desinterés por moverse alrededor de la mesa. Todo lo contrario, los/as asistentes toman sus sillas y se acercan a un lugar determinado, del que no se moverán durante toda la sesión. Es observable el hecho de que suelen buscar lugares separados unos de otros, probablemente para que las zonas en blanco del gran formato funcionen como límites entre sus intervenciones.

BJ llega a la sala y saluda, sentándose rápidamente a mi izquierda. Dibuja con tiza

amarilla un plato con dos huevos fritos y una salchicha, entre risas. A su lado, aparece otro signo que identifica como “un pan, para acompañar a la comida”. Es probable que su intervención tenga cierto matiz erótico. La manera en que define su dibujo, así como el talante cómico que le encuentra, parece apuntar hacia la típica broma sexual. Repite con insistencia:

“Es una salchicha y dos huevos, para comérselos... Para comérselos.”

No hago evidente mi sospecha de que su intervención parece una proposición sexual que me dedica. Me mira y sonrío, volviendo a repetir el significado de su dibujo. Pero hago como si no entendiera. Espero que verbalice lo que pretende decir de forma más clara. Pero no lo hace. A pesar de que es el paciente-cliente que con más insistencia demuestra una transferencia clara, es en sus actos y sus palabras el más correcto de todos, en ningún momento sus manifestaciones tienen carácter de acoso. Todo lo contrario, su actitud es muy delicada, todo un juego de seducción: con frecuencia pone alguna música romántica en el equipo de música de la sala de terapia ocupacional, diciéndome luego que es para mí. También, trae, como ya sabemos, una guitarra desvencijada con la que intenta cantar boleros. Pero en estas ocasiones, como cuando me pide que me case con él, y que tengamos un hijo, siempre hay un ingrediente de tristeza en su propuesta. Por eso, incluso me resulta agradable hoy el tono de broma que ha usado para construir su imagen. Percibo mi propia contratransferencia, atenta a su sufrimiento, a su demanda de ser para mí alguien especial, que ya lo es, pero no más que cualquiera de los/as otros/as pacientes-clientes.



Sesión 6 del Segundo Ciclo. Jueves, 7 de Noviembre de 2002

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar a partir de la propia silueta en un formato colectivo.



Su silueta se esconde detrás de la de VM. Llega más tarde, por lo que el sitio que queda es escaso. Sin embargo, participa, aunque el hombro derecho ya no tiene cabida. Una intervención de GL queda dentro del cuerpo de BJ, pero esto no parece importarle. De cualquier forma, él no va a cubrir de color su imagen, que se limitará a la silueta y el dibujo posterior con rotulador negro de algunos elementos. En el rostro se distinguen claramente los ojos y las cejas. Sin embargo, el resto de signos son algo

confusos; no se aprecia bien si se refieren a la boca y la nariz, o sólo la boca. Recuerda, quizás por no tener color y por las verticales que parecen ser dientes, a las calaveras. Otro signo enigmático se sitúa a la altura del pecho. Es como si al dibujar, como sus dos compañeros inmediatamente anteriores, los signos que corresponden a los dos pezones, confunda o juegue con el paralelismo con los ojos, y les construya unas gafas; o quizás un sujetador donde sostener la ambigüedad de unos pechos, que parecen desvelar un nuevo aspecto del discurso de BJ. ¿Es quizás este subrayado del pecho una demanda de situarse en una posición femenina? Si fuera así, el hijo que pide tener habría de encarnarse en su propio cuerpo. Mi mirada heterosexual, ingenua y limitada, ha entendido hasta ahora que su demanda también lo era, pero ahora contemplo esta nueva posibilidad.



No hay preocupación alguna por el color, esto aún potencia más la carga pulsional del *sujetador* y los rasgos del rostro, únicos elementos hacia dentro de su silueta. La imagen está rodeada por elementos que serán incluidos por personas que hoy asisten de forma excepcional al taller. Una de estas personas escribe una palabra dentro de la imagen que ha hecho BJ. La palabra en cuestión es "esternocleidomastoideo" .

BJ se marcha muy pronto.

Sesión 7 del Segundo Ciclo. Martes, 12 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Construcción de una máscara a partir de un papel preparado.



BJ ha llegado casi al final. Quiere participar. Le explico en qué consiste hoy la actividad. Se ríe y dice que va a hacer "un muerto". Utiliza uno de los folios preparados y, con rotulador rojo, dibuja dos arcos sobre los huecos para los ojos; una línea quebrada de desarrollo vertical, que sujeta otra que avanza en arco muy cerrado hacia la izquierda, (como una nariz-pene); abajo un ojal grande y horizontal muestra unas líneas verticales: una gran boca que deja ver los dientes, parecida en su aspecto formal al pan que dibujó en días pasados, "para acompañar la comida" (¿sería entonces un pan-boca dispuesto a devorarse a sí mismo?). Guarda también cierta similitud con la imagen anterior, lo que me hace pensar en la posibilidad de que su autorrepresentación de la sesión pasada corresponda a un BJ que *se sabe muerto*. El hijo, como prolongación de su propio ser, quizás le procurara ese

anudamiento a la vida, pero BJ no encuentra la manera de vincularse. Como si se reconociera en su propia precariedad, halla una imagen de sí mismo, descarnada y silenciosa, incapaz de encontrar una piel confortable que lo recubra, un límite que le procure abrigo. Surgen así sus facciones directamente del soporte, cuyos bordes se configuran como los de la máscara, sin ninguna intervención manifiesta de BJ sobre ellos, a no ser la aceptación de lo dado, de unos confines del cuerpo cuadrangulares y hegemónicos; como cualquier otro folio, como cualquier otro/a paciente.

Sesión 8 del Segundo Ciclo. Jueves, 14 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Directiva voluntaria. Collage a partir de imágenes precortadas de revistas.



Para la actividad de hoy, he traído recortes de revistas de toda índole, procurando no seguir ninguna pauta: imágenes completas, incompletas, de diferentes escalas, con la mayor variedad de temas, incluyendo palabras y letras sueltas. También he traído papel charol de colores y folios que pego sobre el espejo, superficie de trabajo que venimos usando desde hace ya unas cuantas sesiones. Las imágenes recortadas las sitúo todas a la vista, colocadas por los alfeizares de las ventanas.

BJ elige uno de estos papeles para dibujar una imagen muy feliz. Sobre una lámina de papel charol rosa, dibuja con rotulador negro una cara con ojos, cejas, nariz y boca. La manera de dibujar, muy esquemática, recuerda a los personajes de cómic. Tiene una gran expresividad. Parece divertido de hacer esto. Después le aplicará pintura de dedos color azul. No presta atención a los recortes de revistas. Se marcha en cuanto lo termina.

Un rostro flotante que diluye su piel azul más allá de sus límites, como un planeta solitario, pero con una fuerte pulsión escópica que dirige su mirada hacia la zona vacía, hacia donde no puede encontrar nada. Aún así, nuestra imagen sonrío levemente, como si esperara una respuesta. Este rostro representa como ninguno el saludo de BJ, amable y expectante; al mirarlo ahora, me parece verlo sonreír a él, restableciendo en mi emoción la ternura que me producía, el tejido contratransferencial, aún consciente de que no tenía que dejarlo ver, más que a cualquier otro/a paciente-cliente.

Sesión 12 del Segundo Ciclo. Martes, 10 de Diciembre de 2002.

Propuesta: No directiva.

Esta sesión transcurre sin que BJ aparezca por nuestra sala. Esto no es nuevo; hace un mes que se comprometió a venir y aún no lo ha hecho. Si bien, la participación es totalmente libre, creo necesario estimular hacia iniciativas voluntariamente aceptadas. Pero no lo había vuelto a ver desde entonces. Por fortuna, cuando me marchaba, paso por el taller de terapia ocupacional y allí me encuentro a BJ, sentado a la mesa leyendo. Nos saludamos y le recuerdo su pacto; aún no ha estrenado el caballete que guardé para él, al que le puse incluso su nombre para que nadie lo ocupara. Le cuento lo que estamos haciendo, enseñándole las imágenes que llevo en la carpeta, que sus compañeros/as usan como referentes para pintar. Me asegura que un día vendrá a pintar y añade:

"¡Voy a ir a pintar y te haré un hijo-pintura, una pintura-hijo, que sea de los dos!"

Esta frase expresa de forma muy hermosa y certera cómo la obra se sitúa entre el paciente-cliente y yo. Parece que BJ cuenta con el sostén que le proporciono, o sea, la intencionalidad de identificarme con sus emociones. Quizás ya sabe intuitivamente que puede confiar en mí. La obra así, como él dice, se sitúa en ese lugar entre los dos que pertenece a ambos, *como si fuera un hijo*. Como si yo sólo comprendiera, asistiendo a su proceso en la intimidad de taller y al nacimiento de cada nueva obra, cada alumbramiento que me entrega como un don.

Sesión 19 del Segundo Ciclo. Martes, 21 de Enero de 2003.

Propuesta: No directiva.

A pesar de su ofrecimiento, dejó pasar las fiestas de Navidad y las primeras sesiones del año sin venir por el taller. Pero hoy, BJ reaparece por fin. Muy contento, me pide un beso, mientras me llama "niña mía", y vuelve a proponerme el matrimonio. Como ya sabemos, esta actitud no es sólo conmigo.

Manifiesta que quiere pintar, así que se sitúa delante del caballete que lo espera desde hace tiempo ostentando su nombre. Inaugura su soporte con entusiasmo, dibujando con el rotulador rojo un gran signo, en forma de u invertida. Este movimiento produce una forma que, en su término, adquiere perfil fálico. Aparece un signo bilobulado, como un corazón estrecho que me hace recordar, por su forma, la cola de sus abubillas. En el espacio interior de la u invertida, dibuja lo que parece un símbolo fálico, repitiendo en su

extremo el símbolo bilobulado, mucho más pequeño esta vez. Otro signo pequeño en la parte más alta del arco, repite su forma. Un círculo se convierte en un rostro invertido, lo que confiere al signo total carácter humano. El pequeño signo fálico acentúa su significación literal con la adición de una mancha cercana, que parece hacer referencia al vertido de fluidos.



El fondo se estructura con pinceladas muy rápidas y gestuales, que no llegan a cubrir el soporte, apareciendo los colores amarillo, azul, blanco y verde. Es interesante destacar su deseo de pintar con color verde, lo que le induce a preguntar sobre su elaboración a partir de los colores primarios. Luego, cada vez que lo necesite, hará las mezclas oportunas, sin olvidarse de sus componentes.

La imagen comunica mucha agitación en lo gestual de la pincelada. Sin embargo, el personaje parece flotar sin peso. Por la postura, he pensado casi inmediatamente en las veces que habla BJ de tener un hijo. Parece, efectivamente, un feto que flota en el seno materno, comunicándose con el exterior por la fusión de fluidos: el líquido amniótico y el semen que queda suspendido en el espacio, sin penetrar en ningún lugar. El signo rojo que corona el esquema tiene asimismo forma fálica, pero su significado es toda una incógnita. Confío en que en las próximas visitas de BJ hallaré la respuesta al misterio.

Procuró, en la medida de lo posible, no preguntar directamente el significado de las obras, pues no quiero que sus autores/as se sientan obligados a explicar cada cosa que hacen, sino que trabajen en la seguridad de poder guardar su intimidad, compartiéndola cuando quieran. Esto suele funcionar como resorte para que, por sí mismos, terminen por explicar el sentido que buscan. Creo que en cierto modo les extraña que no les pregunte, pues lo más habitual es lo contrario. Cuando alguien externo al taller, sea paciente o personal sanitario, nos visita, es muy común que nos de su opinión sobre la obra, juzgándola desde el punto de vista estético, semántico y/o ético. También hay quien pregunta directamente al autor o autora, cuando el significado no es del todo manifiesto.

BJ decide que ha terminado y así lo verbaliza. Deja el material sobre la mesa y se marcha.

Sesión 21 del Segundo Ciclo. Martes, 28 de Enero de 2003.

Propuesta: No directiva.

BJ se acerca al taller y admira su propia obra que realizó el martes pasado. Hoy interpreta su obra:

“Es un niño que sale de una ventana,...tiene un pene y se ha corrido, esa mancha es de haberse corrido.”

El niño es como una u invertida, con lo que está cabeza abajo. Sale de un hueco muy pequeño en relación a su cuerpo, que BJ identifica como *una ventana*, y por tanto, un lugar de paso, que comunica interior y exterior. BJ dice que *sale*, por lo que pienso que el recorrido ha sido efectivamente, desde lo interno hacia lo externo, tal y como si hubiera nacido. Por toda la trayectoria de sus producciones, especialmente interesada en el tema de la reproducción y el nacimiento, es fácil sostener esta hipótesis. BJ estuvo un tiempo viniendo prácticamente a diario. Casi todos los días hacía un dibujo que a veces interpretaba. Su actitud era de complacerme; el dibujo era algo así como un regalo. Tiempo después, me ofreció *un hijo-pintura* que ha materializado en esta obra, como un don, a medias entre su deseo, (un hijo), y el que supone mío, (su producción pictórica). El niño entrega a su vez su ofrenda, como si tuviera que intervenir en el ciclo de la vida con sus semillas, pero caen en el vacío, sin lugar para aposentarse.

Sesión 27 del Segundo Ciclo. Martes, 18 de Febrero de 2003.

Propuesta: No directiva.

Lleva unos cuantos días sin venir. Al cabo de un rato de haber comenzado la sesión aparece en el umbral de la puerta. Lleva la cabeza y gran parte de su camisa empapadas en agua. Algunas veces va con el cabello muy mojado, pero hoy el agua gotea de su rostro y de sus manos. Hace frío, así que le llamo la atención suavemente sobre ello, argumentando que va a coger un resfriado. Pero replica:

“La higiene es muy importante, hay que estar limpio, me siento nuevo cuando me empapo la cabeza de agua”.

En ese momento han pasado por mi pensamiento todas las veces que ha venido así, sea invierno o verano. De pronto, hoy he visto claramente la relación que puede tener este acto con muchas de sus imágenes. En esta acción de empaparse de agua la cabeza y los hombros, y venir literalmente “chorreando”, parece haber un deseo de renacimiento; algo

así como un bautizo purificador que lo convierte en un hombre nuevo, quizás en ese hijo que quiere tener. Quizás ese hijo que quiere tener conmigo no sea otro que él mismo renovado.

La presencia del agua en sus obras ha sido evidente. Ha aparecido en forma de alimento, como *lágrimas que riegan la tristeza*, o como *lluvia escópica* que mira la escena desde fuera, a medio camino entre el agua y los ojos; como lágrimas que fueran capaces de ver, como si el dolor nos posibilitara desvelar la realidad cruel de sentirse fuera de la vida, el signo que nos enfrenta a la realidad.

No manifiesta ningún deseo de pintar. Yo tampoco le digo nada, pues la producción pictórica se ha convertido para él en una ofrenda hacia mí que no quiero forzar, creo interesante saber cuando lo hace sin estímulo, al menos por mi parte. Esto me da una idea más clara de su transferencia.

Sesión 28 del Segundo Ciclo. Jueves, 20 de Febrero de 2003.

Propuesta: No directiva.

Llega a la sala con aire decidido. Al entrar, lo primero que dice es:

“Voy a pintar un cuadro”.



Coge un pincel y se dirige hacia su caballete, donde comienza a pintar directamente, sin preámbulos ni diseño previo, mezclando rojo, azul y blanco. Su intervención logra destacar unos signos del fondo. Con actitud de pintor, se retira para mirar, contempla un momento y sigue pintando. Termina en pocos minutos. Dice que está acabado. Manifiesta que es como Joan Miró. El resultado no es tan nítido como otras veces, pero se adivinan unas formas muy dinámicas, que penetran unas en otras. El fondo, construido pictóricamente a la vez que los signos, se queda poco cubierto, descubriendo el color gris del cartón.

BJ no manifiesta nada acerca del significado de su obra. Hay sobre todo una acción gestual muy fuerte, con pinceladas largas de tendencia vertical. Los signos que aparecen parecen parar esta corriente, con un movimiento ondulado, que se duplica. El signo mayor es como un contenedor orgánico que casi se cierra, acogiendo en su interior otros signos mucho más rígidos, pinceladas gruesas y rectas, que se destacan sobre el fondo por su

rotundidad en el gesto y en el color. Dice Donald Kuspit acerca de la obra de arte no explícita:

“Así pues, el arte ininteligible, una fantasía de las fuerzas destructivas, es una fantasía exuberante e incluso aparentemente lírica, como si la ininteligibilidad fuera una energía vigorizante y vivificante más que simplemente una expresión destructiva.”

(Donald Kuspit, 2003, 152)

Esta obra se aleja ciertamente de la mayor parte de imágenes con las que BJ nos obsequia. Casi en todas las ocasiones nos encontramos con un signo bien definido, que se destaca sobre el fondo, convirtiéndose en protagonista. Pero hoy nos encontramos con una pincelada tan vibrante y dinámica que no permite el privilegio de la forma. Por el contrario, el fondo parece haber tomado las riendas de la imagen, proporcionando una textura tan fuerte que casi termina por ahogar los límites de los signos, que luchan por situarse en el centro, por hacerse visibles. Podemos observar, no obstante, unos trazos ondulados, surgidos de una pincelada impetuosa, placentera, que, como la sonrisa que se dibuja en el rostro de BJ, no pretenden acomodarse a ningún perfil, no tienen aparentemente ningún cometido explícito, excepto el del disfrute de un *ello* que goza sin ataduras, como la planta que era feliz por no estar sujeta a la tierra, y corría con un pie.

Cuando acaba, le felicito por su obra, lo que BJ acoge satisfecho y convencido de “pintar como los grandes artistas”. Responde a mis palabras de elogio con agradecimiento y sonrisas, que casi se convierten en pequeñas carcajadas. Es como si su emoción hubiera encontrado una vía por donde sale a borbotones, sin dirigirse, en estos momentos hacia la expresión de algo concreto: no hay alegría ni tristeza manifiestas, como en imágenes anteriores, sólo el placer de pintar.

Sesión 29 del Segundo Ciclo. Martes, 25 de Febrero de 2003.

Propuesta: No directiva.

Llega casi cuando estoy abriendo la puerta, como si hubiera estado esperando para asistir. Su entusiasmo es evidente, al parecer aún contagiado de la satisfacción del último día. Empieza a pintar con fruición y avidez. Como ocurrió en las últimas obras, comienza y acaba en mucho menos de lo que dura una sesión. Su manera de pintar es peculiar. Pinta con la emoción, construyendo a la vez fondo y figura, que entablan así un diálogo rico de texturas y color. El mismo pincel sin limpiar va de un lado a otro, de un color a otro. Así, hoy el protagonista es “un sol”, pero, tal y como dice él:

“Puede ser también un girasol, o un plato con un huevo sobre el agua de un lago”.

Tanto su obra como sus explicaciones son maravillosamente creativas y hermosas, destacándose especialmente entre las de los/as demás asistentes. Crea espacios con signos de gran sencillez, orgánicos, muy líricos, a medio camino entre la representación y el abstraccionismo.



Esta es la tercera de las imágenes que elabora sobre formato grande, (cartón de 50 x 70), acrílicos y en el caballete. Esta nueva situación, en un espacio propio, íntimo, ha supuesto para la mayoría de los/as asistentes un gran cambio. También lo ha sido para BJ, sobre todo porque ahora “se siente un artista de verdad”, como él mismo dice. Desde la primera obra realizada en estas circunstancias a esta de hoy, observo un mayor ajuste en su lenguaje pictórico. Si bien, las imágenes sobre pequeño formato se caracterizaban, en general, por una subordinación del color al dibujo, que acudía a rellenar los perfiles definidos por éste, en otras muchas ocasiones nos hemos encontrado con un dibujo desnudo, de color ausente. Esto aún se arrastró hacia la primera obra de caballete, donde *el niño que salía por la ventana* se cerraba sobre sí mismo en un esquema cerrado, cargado pulsionalmente en un color especialmente denso, mientras el fondo se constituía de manera más liviana, como si BJ temiera diluirse. Esto es lo mismo que ha venido ocurriendo en sus imágenes, de potentes perfiles que, como corazas, protegían el color de un afuera incierto. Sin embargo, en la elaboración de la última imagen, encontramos a un BJ que disfruta en el despliegue del color, sin importarle demasiado que el signo, aparentemente protagonista, apenas se vea, como si sus resistencias se hubieran ablandado, como si no temiera ese externo, o como si no contemplara desde fuera, sino vivenciara la escena que representa. En esta última obra, se entrega por completo al placer lúdico. No ajusta demasiado su significado, que tanto le ha preocupado a lo largo de todo el proceso; ahora su obra puede significar varias cosas. Sigue conservando ese carácter de astro, de organismo único centrado en su formato, pero ya no está tan aislado del contexto, hay un espacio contenedor: el agua del lago, el cielo o simplemente los colores azules, verdes, amarillos y blancos que rodean estrechamente al gran signo amarillo, participando de su ritmo amable, conteniendo su calor y su luz.

El psiquiatra, se acerca a la sala. Como de costumbre, algún paciente busca su aprobación. En este caso, ha sido BJ el que le pide opinión sobre su obra. Su respuesta es casi siempre igual de “esperanzadora”, o sea, bastante decepcionante para el paciente, pues no es sólo lo que dice, sino su mirada de desaprobación o de escepticismo, que es una respuesta ya suficientemente contundente.

El rostro de BJ se apagó de inmediato, aunque yo me apresuré a decirle en cuanto el psiquiatra se marchó, que en lo que se refiere a la pintura, no prestara atención a los comentarios de quien no sabe nada, que yo sí le podía decir que su obra es muy buena, pues es mi profesión. Esto he de decirlo muchas veces más, pues comprendo que, para ellos cuando el psiquiatra dice algo, quien habla es el saber Amo, y este trono es difícilmente cuestionable. Después se acercó a una de las ventanas, y allí estuvo largo rato mirando hacia fuera, donde no pasaba nada, donde probablemente sólo se miraba a sí mismo. Tuve la impresión de que el niño que había logrado salir por la ventana, volvía tristemente al interior.

Sesión 30 del Segundo Ciclo. Jueves, 6 de Febrero de 2003.

Propuesta: No directiva.

Me preguntaba si iba a venir, pues la intensa tristeza del último día me hacía presagiar su ausencia. Su llegada es una agradable sorpresa, pero tal y como imaginé, viene muy apagado. Entre el psicólogo 1 y yo, valorando su obra como se merece, conseguimos que pinte. El psicólogo 1 se marcha y me quedo con él. Le digo que pinte cómo se siente, que la pintura nos permite expresar nuestras emociones, para que nos hagan menos daño. Sin dilación, comienza a pintar una gran flor, de pétalos oscuros y rojos sobre un paisaje gris. Con una agilidad inusitada, trabaja de manera rápida, construyendo la imagen con la pintura muy húmeda, que mueve de un lado a otro. No habla ni sonrío, como otras veces.

El rojo de los pétalos es mezclado en el mismo soporte con negro. La corola adquiere pesadez, lentitud. Esconde al espectador su centro, dándonos la espalda, como si se marchara o quisiera ocultar su angustia. En vez de esto, sólo vemos su parte esquiva, exterior, inhóspita. Un atisbo de esperanza en una de sus hojas, la que queda a la derecha, que parece esperar abrazar algo, proteger en su acogida. El prado, a sus pies se desdibuja dulcemente. La flor parece suspendida sobre la hierba, ascendente e ingrátida, pero demasiado fatigada para moverse. Queda muy lejos aquella planta de su primera imagen, presurosa y feliz. Esta aún conserva el rojo de sus pétalos, pero una tristeza negra amarga su vigor.



BJ termina su obra y se marcha, con una expresión grave en su rostro, a pesar de que vuelvo a insistir en la hermosura de su producción. Él no dice nada, sólo me mira un momento, con agradecimiento. No obstante, su semblante no puede ocultar su desesperación, su sufrimiento, patente también en su obra. Mientras se marcha, pienso en que BJ ha acudido al taller a buscar consuelo. Esto es muy interesante, pues aunque intervengan otras muchas cuestiones, (que sólo puedo suponer, ya que de lo único que tengo conocimiento es de aquello que puedo presenciar), el detonante de su situación actual ha ocurrido precisamente en este lugar, con la actividad creativa de por medio. La valoración negativa del psiquiatra hacia su obra se ha transferido directamente a él, por lo cual, aunque el proceso artístico le ha proporcionado mucha satisfacción, ahora se convierte en metáfora también de su dolor, del rechazo del que se siente objeto. Quizás podamos volver a construir sobre las ruinas, aunque harán falta muchas más sesiones para que recupere lo que ha perdido.

Vuelvo a reflexionar sobre **la urgencia de que, en este contexto se cuide la coordinación de las diversas actuaciones**, vengan de donde vengan, pues la intervención de una sola persona, desconocedora de lo que ocurre fuera de su propio ámbito, (en este caso, los límites de su consulta), tira por tierra el trabajo realizado, sobre todo, por parte de los/as que lo tienen más difícil, como son los/as pacientes, para los/as que cualquier pequeño progreso es un gran logro.

Sesión 35 del Segundo Ciclo. Martes, 25 de Marzo de 2003.

Propuesta: No directiva.

Hace casi dos meses que no lo veo, así que su llegada me alegra sinceramente. No está demasiado complaciente, aunque tampoco lo encuentro muy triste. Le invito a trabajar, pero dice que no sabe qué pintar hoy. Le recuerdo sus últimas obras. Decide pintar una luna. Pero muy pronto se arrepiente y se marcha, excusándose por sentirse mal.

Ésta fue la última vez que hable con él, pues tanto en lo que queda de taller, como en las ocasiones que he visitado el centro posteriormente, no he llegado a verlo. Hace unos cuantos meses, me lo crucé por la calle; él no me vio. No lo paré, pues hacía demasiado tiempo que no nos veíamos y no sabía cómo iba a reaccionar, pero observé su delgadez y un envejecimiento demasiado veloz para el tiempo que había pasado desde entonces.

Un tiempo después me enteré que había muerto, víctima de un tumor que había terminado por anegar su cerebro. Se ha llevado con él su ternura, sus sonrisas y sus besos delicados en mi mano, su mirada pícaro y su porte de cantante. También me ha dejado suspendida en una asignatura que nunca aprobaré, pues ya no está, y no habrá más posibilidad de que lo invite a pintar, de que me explique sus obras y de hacerlo reír, feliz de sentirse quien era.⁶⁴

⁶⁴ A pesar de que a lo largo de toda esta investigación hay numerosas manifestaciones contratransferenciales, (que, como sabemos, distingo en el texto mediante el uso de un tipo de letra distinto), he de decir que, en este caso, la contratransferencia es especialmente fuerte. Si bien la posibilidad de volver a trabajar con este grupo es bastante improbable, dados los límites burocráticos que es necesario salvar, aún queda la esperanza de volver a hacerlo con algunas de estas personas en un futuro. A pesar de haber terminado el taller y la experiencia, no he cerrado del todo las puertas, pues mi intención desde el primer momento es buscar las vías para conseguir que esta actividad pueda ser estable y permanente. Pero la muerte de este paciente imprime una sombra sobre este proyecto; me enfrenta con la realidad de lo inevitable. Su muerte termina de cerrar esa puerta que quise dejar siempre entornada, por si alguna vez volviéramos a encontrarnos.

8.3.2 JF

JF es un hombre de treinta y ocho años. Su aspecto demacrado y extrema delgadez hace pensar, desde el primer momento, que está muy enfermo. En efecto, JF además de estar diagnosticado de Trastorno Límite de la Personalidad y trastorno mental por consumo de drogas, tiene Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, (SIDA).

Según Gunderson, cuando se mezclan el consumo de sustancias con la sintomatología del trastorno límite de la personalidad, se ha de valorar si la manifestación de las relaciones personales impulsivas y autodestructivas son evidencias del trastorno o está derivada del consumo de dichas sustancias. A menudo, como afirma este autor, el consumo de algunas sustancias en un paciente con este trastorno, puede deberse al deseo de sentirse mejor. Vendría a ser como una automedicación con la que pretende controlar su disforia ⁶⁵, comportando un efecto desinhibidor que le permite establecer relaciones que le ofrecen la ilusión de ser cuidado por otras personas. En cualquier caso, la presencia de estas drogas empeora el pronóstico general del paciente. En el caso de JF la cuestión se complica al ser además enfermo de sida, con lo que la disforia se entrelaza a su deterioro físico.

Si en el pasado JF enfermó por el consumo de drogas, todo indica que en la actualidad esta cuestión está controlada, aunque parece que aún mantiene el consumo esporádico de marihuana, lo que sus facultativos intentan evitar. Sin embargo, la marihuana es una hierba que ha sido utilizada con fines medicinales por miles de años, siendo legal, por ejemplo, en Estados Unidos hasta la década de 1930. Algunas personas con SIDA usan marihuana para estimular el apetito y evitar las náuseas que padecen, por lo que en algunos lugares se permite su uso legal y medicinal. Además de estos efectos, están comprobados sus efectos analgésicos para algunos tipos de dolores. Por todo esto, en ocasiones se receta de manera legal un producto farmacéutico, registrado con el nombre de *Marinol*, que no es otra cosa que una forma sintética de THC, uno de los principales ingredientes activos de la marihuana.

No obstante, su consumo tiene efectos secundarios. En principio, puede ser fumada o ingerida. Fumar marihuana puede causar algunos de los problemas de salud que causa fumar tabaco, como por ejemplo, bronquitis. Sin embargo, parece no existir una relación directa entre ésta y el cáncer de pulmón. También puede alterar el equilibrio, la coordinación física y la percepción visual, con una sensación frecuente de embriaguez y desorientación, que se incrementa en el caso de ingestión.⁶⁶ Probablemente, sean todas estas causas las que estima el equipo clínico que trata a JF para estar especialmente vigilantes respecto a este tema.

⁶⁵ Estado de inquietud, malestar, opuesto a la euforia

⁶⁶Más información en www.aidsinfonet.org

Suele ir siempre escuchando música con unos auriculares que conecta a un pequeño radiocassette. Esto lo aísla perfectamente de lo que le rodea, hasta el momento en que decide comunicarse con alguien. Otros elementos que lo aíslan o lo protegen del exterior son los "ornamentos" que suele usar. Es frecuente que se tape la cabeza con algún tipo de gorro que va cambiando. También usa gafas oscuras y pendientes, a menudo muy grandes. Todo esto hace que su cara se quede oculta. Camina muy lentamente, con su mochila al hombro y saluda con una sonrisa afectuosa, que deja entrever una permanente tristeza. Es de talante pacífico, puntual y trabajador, aunque también testarudo. Es asimismo inteligente y astuto, encontrando sin mucho esfuerzo la manera de conseguir dinero o aquello que necesite.



A lo largo de los meses se ha deteriorado mucho físicamente, reduciéndose su energía de forma visible, y adelgazando aún más que cuando lo conocí. Pero persiste en él un afán enorme por ser un gran artista, cuestión que ya empieza a creer por su habilidad para vender su obra.

Nació en Baza, un pueblo de Granada, donde aún vive su madre. Cuenta de ella que es una mujer muy buena. Dice que ha hecho mucho por el pueblo, siendo la fundadora de una institución para recuperación de ex drogadictos. Él enfermó por consumo de drogas, pero no habla de esto. La única droga que admite que aún consume es marihuana, aunque no le está permitido. Habla de que en su pueblo, la gente se esconde por las cuevas para consumir y traficar, y que es peligroso ir por allí; pero el peligro lo atribuye a la presencia de la guardia civil, que maltrata y detiene a quienes ve por esa zona, confundidos con traficantes.

No habla nunca de su niñez. Sí que lo hace de cuando era algo más joven. Al parecer, su familia, incluido él, pertenecen al colectivo religioso llamado Opus Dei, que tienen un club social-religioso en su pueblo. Allí acudía, y aún sigue yendo JF. Una de las protagonistas de su obra, ya muerta, también iba allí. Él le acompañaba porque le daba lástima ya que era una niña muy enferma, con síndrome de Down, que siempre estaba sentada y sola.

Sólo una vez, en todo el tiempo que lo he tratado, ha contado algo que parece salirse de la realidad de manera radical. En efecto, sus relatos son todos más o menos creíbles, acerca de sus recuerdos. Puede que sean ciertos o no, pero, al menos, lo parecen. Excepto uno: sólo una vez parece decirme que ha sido coetáneo de Miguel Ángel. Me contaba que ha estado un tiempo viviendo en Roma, donde se mantenía dibujando en el suelo. La gente le echaba monedas y sacaba bastante para vivir. Entonces me dice que eso

fue en tiempos de Miguel Ángel. Lo aislado de estas manifestaciones me hace pensar que se trata sólo de una forma metafórica de llamar a un período especial de su vida en el que subsistía de manera autónoma, gracias a su producción pictórica, tal y como lo hiciera Miguel Ángel en su tiempo.

No hace mucho, consiguió acceder a algunas clases en Bellas Artes. Esto lo lleva a gala como un gran trofeo, sintiéndose distinto y especial respecto al resto de los asistentes al taller.

Vive en una casa-hogar que tiene Salud Mental en la Zubia, una zona de Granada que está en el otro extremo de la ciudad. Esto le limita mucho, pues siempre anda con prisas para que no se le escape el autobús y llegar a tiempo para comer.

Viene a la Comunidad Terapéutica para ver a sus facultativos y al taller de arteterapia, taller de pintura para él, como para todos/as los/as que asisten. Ha adquirido este compromiso, por lo que acude sin falta, y sin tardanza la mayor parte de las veces. Con frecuencia ha llegado antes que yo, con media hora o más de anticipación a la sesión, y aunque fuera la hora en punto del comienzo del taller, muestra una gran impaciencia, e incluso se enfada, como si yo me hubiera retrasado. Pero es tanto por su interés de pintar como por el cumplimiento de la norma. Pretende tener ordenado su tiempo de forma casi inflexible, por lo que no transige cuando siente amenazado este orden de cosas. Así, ha habido ocasiones en que la sala de juntas, donde estuvimos durante todo el primer ciclo, ha estado ocupada unos minutos más de la cuenta por alguna reunión precedente a nuestra sesión. Esto pone a JF de muy mal humor.

Actualmente, ya no va a las clases de Bellas Artes que tuvo ocasión de asistir, pero se siente vinculado de algún modo con la Facultad, por lo que acostumbra a ir a la cafetería con algunas de sus obras. Según cuenta, cuando llega y se sienta en alguna mesa se arma mucho revuelo, pues, según dice, *la gente ya le conoce y admiran mucho sus cuadros*. Les adjudica unos precios muy bajos y los vende fácilmente allí. Dice que prefiere "cobrar poco y vender mucho". Así siempre tiene algún dinero, que usa para comprar, casi de continuo, auriculares nuevos y pilas para su pequeño radiocassette, o material para pintar, que me enseña como un tesoro, diciéndome el precio de cada cosa. Nunca compra lienzos, sino que se procura cartones que coge de la basura, o que le guardan en un kiosco de prensa. También consigue que le regalen en la tienda de material de Bellas Artes, los trozos que les sobran.

Tiene proyectos. En los últimos meses me contaba que ha conseguido que le presten un local para poner un estudio para pintar, cerca de su casa, refiriéndose a la residencia de la Zubia. Según dice, es un garaje que pertenece a una señora, que se lo ofrece a cambio de que lo adecente, teniendo que tirar muchos objetos inservibles y basura que tenía allí almacenada. Lo está preparando con una gran ilusión, buscando mobiliario que le sirva.

Con cierta frecuencia, se marcha unos días a su pueblo. Dice que su madre necesita que vaya, porque él le soluciona algunos asuntos, como recoger las medicinas en el centro de salud o algún otro recado. Estas ocasiones las utiliza también para acudir al club del Opus Dei, donde paga, como él dice, el *diezmo*; algo así como una cuota proporcional a sus ingresos. Dice que esto es lo justo, lo que hay que hacer.

A veces, es castigado sin su ingreso diario ⁶⁷, por una tendencia que muestra a rebuscar en la basura restos de porros, para fumarlos. Esto me lo cuenta él mismo. Dice que no lo puede evitar. Para que pueda luchar contra esto le dan pastillas de valeriana, que afirma que le sientan muy bien. Parece evidente que estas pastillas actúan de placebo, su eficacia no está en la sustancia que contienen, sino en que él cree que son eficaces, ya que su efecto tranquilizante, de sobra conocido, es muy suave.

En principio, acogió el taller con ilusión. Pero creo que esperaba algo parecido a lo que había vivido en la Facultad de Bellas Artes, por lo que ante el no cumplimiento de sus esquemas, sigue viniendo al taller por el compromiso que ha contraído, además porque es un modo fácil de acceso a materiales. Sobre todo porque, como el resto, se ha hecho con una carpeta de fotocopias en color de cuadros de artistas reconocidos, lo que le es muy útil para hacer sus interpretaciones, que ha descubierto *que se venden muy bien*. Su afán comercial, en efecto, ha primado sobre otros intereses conscientes, pero la actividad artística, aunque no se pretenda, hace que nos acerquemos íntimamente a lo que somos. Esto ocurre también en la obra de JF.

Por las circunstancias especificadas ha frecuentado el taller, pero no ha manifestado nunca que lo necesitara para sentirse bien. Es probable que haya habido algo de esto, pero si es así, nunca lo verbaliza; sin embargo, si se advierte que está cómodo. También ha traído el tipo de música que prefiere, para ponerla en el radiocassette que usamos en las sesiones, pero su caso es distinto: habitualmente va escuchando música, por lo que lo único que ha tenido que hacer es cambiar de radiocassette la cinta que venía oyendo, aunque es destacable que haya querido compartirla. A veces, me la ha ofrecido como un regalo: "He traído esto, ¡a ver si te gusta!" .

También ha tenido algún sentimiento de cierto rechazo. A veces, a pesar de venir hasta aquí desde su casa, lo cual le ocupa casi una hora de camino, (entre tomar varios autobuses y caminar), ha comparecido un instante para decir que se marchaba a comprar cualquier cosa, no volviendo más. Otras veces, ha pretendido llevarse el material, argumentando que aquí no se concentraba, ni estaba inspirado, y que prefería hacerlo en casa.

⁶⁷ En general, los/as pacientes perciben algún dinero diariamente que les permite salir de la comunidad terapéutica y tomar algún café o comprar tabaco. JF tiene una asignación de tres euros diarios.

JF suele tener capacidad para calmar ánimos y dar seguridad. Cuando algún asistente del taller se desalienta, suele decir: "Si yo puedo, tú también". Es muy conciliador: cuando ha observado una conducta agresiva, ha aconsejado no meterse en líos, como él hace. También, respecto a la obra plástica aconseja a sus compañeros/as que presten atención a lo que yo les explicaba. Esto lo hacía también con MN, con la que mantenía una relación cordial.

Tanto hacia la actividad artística como hacia el producto terminado, JF tiene una actitud muy posesiva. Es la única persona que se ha preocupado por lo que le pasará a su obra; si se la voy a devolver una vez que todo termine. También es la única que demuestra este afán comercial del que he hablado, por lo que es probable que esté pensando en vender todo. A lo largo de las sesiones ha vendido bastante, pero nunca las imágenes que ha hecho con material del taller. Así que ha procurado traerse sus propias pinturas y pinceles, para autorizarse su venta. Tiene un concepto de la propiedad privada acusado, por lo que me enseña con fascinación lo que se compra o le regalan. Cuando se compra algo me dice exactamente cuánto le ha costado, o el tiempo que ha tenido que estar ahorrando hasta conseguirlo.

En el acto creativo, se muestra seguro de lo que hace, sabe de antemano lo que desea. Esto no quiere decir que no varíe su idea inicial, que puede ir transformándose, en favor de una mejor representación de lo que desea expresar. No suele escatimar esfuerzos, mostrándose muy escrupuloso para que cada línea esté donde quiere, para que la pintura no rebase los perfiles, para que los colores sean muy planos. Los días que ha asegurado no encontrarse bien no ha querido pintar, y si lo ha hecho, no ha tenido tanto en cuenta estas cuestiones.

Nuestras conversaciones han sido largas, y hemos hablado de su obra, de sus costumbres, de sus problemas, pero, en su caso, el objeto artístico se ha colocado en medio de esa transferencia como expresión de sus sentimientos de forma mucho menos visible. Creo en la descarga emocional que se produce en el proceso creador, en cómo la propia historia y los afectos ligados a los recuerdos encuentran una vía de expresión en la obra artística. Sin embargo, esto es más evidente en unos casos que en otros. En el proceso de JF he tenido la sensación de que entre su obra y él se establecía una distancia que en el resto de los casos no se ha producido, como si quisiera apartar su producción pictórica de sus vivencias. Me pregunto si su pretensión era establecer una realidad aparte de sus circunstancias vitales. Es decir, si en el acto de crear se transformaba en otro hombre, como si cambiara repentinamente de lugar en el mundo. Así, aún siendo consciente de su realidad de enfermo mental, la ignoraba completamente, centrándose en la que le satisfacía: *ser un verdadero artista que puede vivir de sus obras*. Para ello, privilegiaba el acabado final de sus imágenes y la cercanía a los productos artísticos reconocidos tradicional y comercialmente como tales.

La relación transferencial ha sido muy diferente a las que he vivenciado en la mayoría de los casos, probablemente por el desajuste entre sus expectativas y las mías. Si bien una de mis pautas iniciales ha sido, como ya sabemos, la adaptación al deseo de cada paciente-cliente, con JF me ha sido verdaderamente difícil. Por un lado, quizás él buscaba un taller de pintura parecido a las clases que había podido presenciar en Bellas Artes, por su intención de convertirse en un artista cada vez más hábil. Precisamente la metodología diseñada utiliza el acto de enseñar para acceder al interior de cada uno/a de los/as asistentes, así como considera que el desarrollo de habilidades y destrezas es importante para que puedan expresarse con mayor soltura, en la medida que cada uno/a lo requiera. Con frecuencia, cuando el/la paciente-cliente me ha pedido una interpretación o una mayor implicación en el sentido de sus obras, me he amparado en la técnica para no incidir en los conflictos, pero, sin duda, siempre he priorizado el proceso, el lenguaje particular y único de cada persona, la huella de su presencia en el mundo. He estado atenta a las demandas individuales y colectivas; también a la mayor necesidad de JF de conocer determinadas cuestiones. Pero, al privilegiar la peculiaridad, la disciplina que aparece en la enseñanza academicista, con la cual él había tenido ya algún contacto, se ausenta. La educación artística tradicional conduce la formación hacia la norma, aquello que precisamente busca JF como garante de que su conducta es la correcta. La labor de contención de sus emociones ha sido de las más complicadas que he llevado a cabo, pues su transferencia se expresaba en términos de reproches y exigencias, que en ocasiones, intentaban sobrepasar los límites del taller y de la actividad.

Hay fuertes contrastes en su relación transferencial; frente a una actitud cordial, comprensiva y afectiva con su entorno, se hace patente, con frecuencia, la emergencia de un superyó inamovible, que si bien nunca se va a manifestar en episodios de ira, sí que lo va a hacer con una firmeza extrema, como si levantara un muro infranqueable. El superyó de JF parece alimentarse de su adhesión al Opus Dei, que lo convierte en feroz. Se instala como asegurador de que “todo va a ir bien”, con la versión más inflexible del catolicismo dictando las normas.

El superyó es una parte del mundo interno al que Freud le atribuye los criterios de la autocrítica, criterios que están influenciados por la aprobación o desaprobación de los padres, así como por todo lo que se vive en torno a los fracasos y éxitos, por cómo se elaboran las críticas y aplausos de los progenitores. Pere Bofill y Jorge L. Tizón le llaman *conciencia moral*, y consideran crucial, “*la interiorización o introyección que realizamos de los padres como objetos externos*”. (Pere Bofill y Jorge L. Tizón, 1994, 120) La familia de JF pertenece a este grupo religioso, por lo que es inevitable que tenga introyectado, un Saber: el Saber del Otro. La religión, como nos asegura Francisco Pereña, hace frente a la insoportable pulsión de muerte, como delirio colectivo, como un refugio cerrado y corporativo, que por su consistencia grupal o eclesial simula, con más eficacia que el delirio psicótico, *el sentido de los hombres*. La religión encarna el poder, que compensa ilusoria, mítica y paternalmente la natural *carencia constitutiva del sujeto*, desplazando la responsabilidad del saber del lado de éste. En otras palabras, JF necesita seguir teniendo

alguien que se haga responsable de su saber, que le dicte lo que precisa, y lo que se encuentra es una compañera de camino; de un camino que sólo él ha de buscar, (aunque yo le ayude a encontrarlo).

En la relación transferencial, el terapeuta es colocado en una situación de poder. Freud nos afirma que sólo si no se ejerce el poder que el amor de transferencia otorga al analista, es posible el análisis. En una situación paralela, mi lugar de guía en el taller de arteterapia, se ha configurado con ese *respeto moral* que aconseja Freud; como la pasión por la ignorancia de Natividad Corral; es decir, con un poder que no encarna. Es natural entonces este desamparo que siente JF, que le hace rechazar el taller, porque no colma su carencia. Más aún, lo que experimenta tiene un nombre: se llama privación, es decir, le falta algo que ya tuvo en otro tiempo.

JF tiene ya una relación establecida con la expresión artística. Su relativo control del lenguaje plástico, unido a creerse efectivamente un artista, hace que insista en la técnica, usando la pintura como un medio narcisista de reconocimiento.

EL TALLER DEL PRIMER CICLO.

Comienza con gran interés y dedicación, asistiendo de manera continua durante ocho sesiones. Muestra un cuidado especial en el cumplimiento de los horarios y en dejar constancia de su nivel de compromiso.

Sesión 4 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Ya lo conocía del día en que fuimos presentados, así que cuando aparece, creo que viene a participar. Pero no se queda, ni siquiera se sienta: dice que sólo viene a saludar, pues no le da tiempo a otra cosa, ya que vive muy lejos y ha de coger el autobús.

Es relevante que haya venido sólo a saludar y a anunciar su participación. Parece estar muy interesado en el taller.

Sesión 5 del Primer Ciclo. Jueves, 25 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Cuando llego, ya está aquí, y me sonrío dándome la bienvenida. Es la primera vez que participa, y esto parece llenarlo de ilusión. Como ya hemos comentado, vive bastante lejos de aquí, en la Residencia de La Zubia. Debe coger varios autobuses para venir. Este esfuerzo añadido denota su gran interés por el taller, pues me repite varias veces que sólo viene a esto. Quiere ponerse a trabajar enseguida, pero la sala está ocupada, por lo que tenemos que esperar un poco. Esto le inquieta y le pone de bastante mal humor.

En efecto, en la sala hay una reunión. Aunque está reservada para las sesiones de nuestro taller, parece ser que hoy vamos a tener que empezar algo más tarde. Esto también me inquieta a mí, pues sé de la importancia de los límites temporales, dentro de los cuáles también se configura el taller y su credibilidad, así como la mía, respecto a asistentes y no asistentes. Comprendo por esto la actitud de JF, que me pregunta a cada minuto cuándo vamos a empezar.

Entretanto, nos hemos sentado a la mesa del taller ocupacional. Hay un numeroso

grupo de personas trabajando para la decoración de la Cruz de Mayo. La monitora ocupacional solicita nuestra colaboración mientras dure nuestra estancia allí. Esto alivia momentáneamente la tensión de JF, y por ello, también la mía. Así que tomamos cada uno un fragmento de cartulina. Me dispongo pacientemente, siguiendo las indicaciones con la mejor voluntad, a dibujar flores sobre el soporte. Otro tanto hace JF, pero su impaciencia, en vez de distraerse, comienza a crecer aún más. Procuero acabar cuanto antes y situarme de pie junto a la puerta de la sala que debemos ocupar, en el intento de hacer comprender a JF que nuestro interés es común. Cuando ya podemos entrar, JF está de muy mal humor. El problema es que todavía queda proteger la mesa y sacar el material, lo cual posterga el comienzo unos minutos más. Observa pasivamente mis movimientos. Sin esperar a que acabe, en cuanto hay un mínimo de material sobre la mesa comienza a pintar.

Este primer incidente, que inaugura la asistencia de JF me hace reflexionar. JF ha dejado claras varias cuestiones que me ofrecen datos acerca de él:

En primer lugar, hay en él una necesidad de cumplir y exigir la norma. Sabe que el taller se establece en un determinado tiempo, con una hora de apertura y otra de cierre, y por eso, llega con el suficiente para comenzar a la hora precisa. Si esto no se respeta, se enfada y exige su cumplimiento. Además, insiste numerosas veces en que sólo viene al centro para acudir al taller, parece que para dejar constancia de que es obediente a las pautas que le aconseja su psicólogo, (psicólogo 1); aunque él no las atiende como recomendaciones sino como órdenes. Es decir, tiene una actitud bastante activa respecto a la ley, lo que me hace sospechar, aunque es muy pronto para afirmarlo, una fuerte introyección del superyó, “*escenografía que incluye la presencia de un Otro*”, como dice Francisco Pereña. (Francisco Pereña, 2001, 67).

Por otro lado, presumo que espera del taller algo más que entretenerse. Mientras que esperábamos, la monitora, al ver su impaciencia, le dice que *de todos modos ya estaba pintando*. En efecto, estaba ocurriendo el acto de tomar pintura y aplicarla en un soporte, pero esto no es lo que JF debe entender por *pintar*, a juzgar por su expresión contrariada. Esta cuestión en concreto me resulta muy prometedora, pues parece que JF al menos intuye que la expresión artística es un instrumento de comunicación y no simplemente la manipulación de la materia para la elaboración de un producto previamente admitido por la sociedad, (me refiero a la propuesta que se nos había hecho en el taller ocupacional). Está claro que, también bajo estos parámetros, se puede hacer arte, pero en estos casos los límites son muy sutiles y mucho más vulnerables, pues no estaremos del todo seguros de que la obra haya surgido de la necesidad de imprimir una huella, de dejar constancia de nuestra propia existencia.

Por último, creo que me ha colocado en un determinado lugar: soy la responsable de que todo marche bien, de que el taller se abra a su hora y de que el material esté en su sitio para su uso. No se siente en absoluto obligado a compartir conmigo la tarea de adecuar el espacio. No ha hecho el más mínimo gesto de colaboración. Si debe haber un

Otro, no parece, en principio, que yo vaya a ocupar su lugar. Tampoco lo pretendo, como ya es sabido, pero la manera en que se muestra es como si intentara imponerme su ley única y universal. La sensación es como si JF se identificara narcisísticamente con el Otro introyectado. Lacan afirma que la identificación es una función primitiva que implica una elección de objeto que, como apunta, *“es una especie de otro yo en el sujeto”*. (Jacques Lacan, 1996, 174) En tal caso, JF asimila en su yo al superyó, pero su yo no se aparta, no se destituye con esta identificación, sino que se enriquece.⁶⁸

Por fin comienza su anhelado dibujo, mientras termino de colocar todo lo necesario y cambio los sillones de la sala por las sillas que hemos de usar. Todo este ajetreo parece no molestarle. Trabaja únicamente con tizas lo que parece ser un paisaje de agua.

Hay tres zonas diferenciadas por el color. En la zona roja sitúa una nube blanca a la izquierda y un sol a la derecha, cuyos rayos se apartan de la esfera. En las zonas verdes comienza minuciosamente a dar pequeños toques de rosa, amarillo y violeta. Dice que son flores. Dibuja líneas curvas de colores, más o menos paralelas y muy cercanas, que van de la zona azul a la roja, atravesando la línea de horizonte. Y sigue hablando:

“Es un atardecer, por eso el cielo está rojo. El arco iris es un símbolo de unión con Dios.”

La Biblia cuenta, en efecto, que el arco iris fue el signo por el cual Dios se reconcilia con el mundo, es el símbolo de la esperanza después del Diluvio Universal. Su imagen, por el arco iris, el sol y la tierra florecida, podría ilustrar este pasaje bíblico. Puede ser, en sí misma un signo de lo que espera, ya que el psicólogo 1 me ha contado la ilusión que JF tiene con el taller, pues siente una gran vocación de artista.

JF ha situado dos niveles: el cielo y la tierra, que vincula mediante el arco iris. Como él mismo ha verbalizado, es el nexo de unión con Dios, es el canal de comunicación entre estos dos niveles. Manifiesta, por tanto, la existencia de un Ser Supremo y su voluntad de unirse a Él. Para expresar esto acude a un paisaje. Dios se manifiesta por encima de la línea de horizonte, donde flota el sol que queda algo por debajo del arco, en su parte cóncava. O sea, el arco se aproxima y acoge al sol, mientras que parece dar la espalda a la nube, más lejana. El arco iris



⁶⁸ Lacan distingue otro tipo de identificación en el que el sujeto, en cierta medida se empobrece. Alude al estado amoroso, en el cual *“en un arrebatado de humildad, cae en una completa sumisión respecto del objeto que ha investido”* (Jacques Lacan, 1996, 174)

llega hasta el agua. Podría haber llevado su extremo a la cercana zona de la tierra, pero parece que ha preferido hundirlo en el mar.

A pesar de estos elementos naturales, aparentemente amables, el paisaje no resulta apacible. La nube tiene un tamaño considerable que le otorga bastante presencia, a pesar de su textura transparente. Supera en tamaño al sol y tiene algo de inquietante, de enigmática. Entre la nube y el sol, este *símbolo de unión con Dios*, parece que dividiera el espacio celeste en dos partes: la luz y el calor del astro frente a la sombra y la humedad fría de la nube; como antes hiciera con el cielo y la tierra; como hace también subdividiendo la zona correspondiente al espacio terrestre en agua y tierra. JF consigue enfrentar los opuestos una y otra vez con fervor maniqueo. Como hace con la ley, que asimismo separa lo bueno,(su observancia) de lo malo, (su incumplimiento).

Hay un detalle que me parece algo perturbador. En el espacio por debajo del horizonte alterna zonas de tierra firme con zonas de agua. La tierra penetra en el mar como lenguas, y éste se desborda más allá de los filos del soporte. El mar que entra en la tierra encontrará su orilla fuera de la imagen, o no la encontrará, nada lo asegura. Hay una sensación de cierto vértigo, que coloca al espectador dentro del propio paisaje. Yo diría que esta imagen nos hace adentrarnos en el mar; más incluso que las marinas donde no hay atisbos de tierra firme, pues éstas nos posicionan como contempladores, mientras que la elaborada por JF vuelca el mar hacia el espectador. Vierte lo informe, haciéndonos responsables de contenerlo. Ciertamente paralelo a su actitud respecto a mí: más que demandar, me exige la instauración del orden, expulsando fuera de sí toda responsabilidad.

Por último imprime con satisfacción su firma, que he borrado para salvaguardar su intimidad.

Sesión 6 del Primer Ciclo. Martes, 30 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

Como empieza a acostumbrar, entra al taller muy pronto. Hoy, siguiendo prácticamente el mismo ritual que la última vez, hace una imagen parecida. En ella, vuelve a aparecer el cielo rojo, el sol radiante, el mar azul, el arco iris, la nube. Aparece un elemento más: sobre el horizonte, que hoy sitúa más alto que el día anterior, se distingue la silueta de un barco de color rojo. Para ello, la nube, mucho más blanca que en el otro dibujo, se



ha situado casi en el centro. Así como el barco se dibuja de la manera más descriptiva, con su perfil más característico; las franjas de tierra se abaten, como en la ocasión anterior. Estas franjas son hoy más potentes, penetrando en el mar, a muy poca distancia ya del horizonte. Al suponerlas abatidas, se produce un desequilibrio perceptivo: por un lado se presumen extendidas horizontalmente, por encima del nivel del mar, como cualquier zona costera; pero su silueta erguida, penetrando en el mar, se vincula inmediatamente a lo fálico. Sospecho que esta *confusión* es la que ocasiona la difícil postura del arco iris.

Una vez terminada su imagen, no olvida firmarla. Esta vez, no he borrado la firma, pues no ofrece datos sobre su identidad legal, pero sí lo hace de cómo se siente respecto a su dibujo. Es una firma bastante visible, por su tamaño y ubicación, por lo que parece mostrar que se siente orgulloso de la autoría.

Sesión 7 del Primer Ciclo. Jueves, 2 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Es un día complicado para la asistencia. En primer lugar, es la víspera del tan esperado Día de la Cruz, que se prepara en el centro desde la semana pasada. Para ello, se ha realizado una cruz con un par de listones, posteriormente se está cubriendo de palomitas de maíz. Para la realización de esta actividad, están casi todos los habituales del taller de Arteterapia, incluidas las chicas que realizan las prácticas de último curso de Terapia Ocupacional, (estas estudiantes vienen acompañándome de forma alterna durante las últimas sesiones, una cada vez). Las palomitas de maíz se desprenden de la cruz, lo que aprovechan los usuarios y usuarias del centro para comérselas, a pesar de estar impregnadas de pegamento.

Por otro lado, cuando llego me encuentro que han traído una nueva fotocopiadora. El lugar habitual de este aparato es la sala que me tienen asignada, así que debo esperar a que el técnico termine de instalarla y que explique a unas cuantas personas su funcionamiento. Esto ocupa casi una hora del tiempo del que dispongo para tener abierto el taller. Mientras que aguardo, me piden colaboración para la decoración de la cruz. JF llega, como es habitual, sintiéndose contrariado al comprobar que no podemos entrar a trabajar. Me pregunta varias veces, me pide un folio, bastante nervioso. Ambos ayudaremos en el taller ocupacional hasta que nos dejen entrar. GL acudirá también, siendo las dos únicas personas que visitan hoy el taller.

Después del primer momento, en que estaba enfadado por no poder trabajar, se relaja y entrega a su imagen. Dibuja un círculo con tiza azul, que luego rellena del mismo color. Posteriormente, a la izquierda, dibuja una forma larga, erguida y vertical, que decrece

conforme va subiendo, con tiza marrón, que también cubrirá de color con la misma tiza. A esta forma alargada, con color verde, va adicionando unos apéndices que se organizan de manera simétrica a cada lado de ésta, cuatro a cada lado. Es como una flecha que apunta al cielo, como un árbol. Después, el sol, como siempre a la derecha, y una nube central, que roza el borde superior del papel. Por último, comienza a hacer en la parte inferior, opuesto a la zona de la nube y el sol, una banda de líneas verticales y paralelas, que monta sobre la forma arbórea y toca delicadamente al círculo azul. Estas líneas serán unidas después por una en sentido horizontal algo irregular. No hay color de fondo, sino que cielo y tierra son un continuo.



Dice que es un lago, un árbol, una valla. Vuelve a aparecer el abatimiento, sospecho que para definir las dimensiones y configuración del elemento en cuestión, paradójicamente al lado del elemento vertical, fálico, grueso y poderoso, que sube hasta la nube.

Se muestra seguro de lo que hace. No le pido que me explique nada, pero comienza a hacerlo. Su actitud al explicarme no parece que vaya buscando mi aprobación, sino mi admiración.

Volvemos a encontrarnos con los mismos elementos. El sol, la nube, la presencia del agua y el motivo vegetal, pero, como vemos, organizados de otro modo, si bien el sol y la nube mantienen su posición en el cielo. Observo un afán por acotar: el agua, limitada por sus orillas, hace resonar en su círculo la forma del sol, como un eco de su magnificencia. Por otro lado, la presencia de la valla del primer término parece querer limitar la zona privada de paisaje, que se nos muestra ambigua: puede señalarnos un territorio particular, al que sólo él tiene acceso y que protege con el cercado de palos puntiagudos, o un lugar inaccesible también para él. Si antes era el arco iris el que conectaba el cielo con la tierra, ahora es un poderoso árbol el que lo hace, cuyo grueso tronco surge detrás de la empalizada. No hay un solo elemento de configuración débil, sino que todos están bien limitados, suficientemente densos y presentes, como si compitieran en poder.

Sesión 8 del Primer Ciclo. Martes, 7 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Su presencia se está haciendo continua, con una puntualidad envidiable. Así que, cuando hoy se retrasa, me resulta llamativo. En efecto, hoy ha venido algo más tarde,

excusándose por ello, pues dice que se ha quedado dormido. Se sienta y comienza de la misma manera que el día pasado. Hace con tiza azul un gran círculo, que va a dominar la composición. Con la misma tiza le da color. Sobre el mismo filo del círculo, trabaja cuidadosamente el tronco de una palmera, de cuya parte más alta surge un abanico de exuberantes palmas verdes. Alrededor del conjunto aplica tiza amarilla con desgana.

Dice que "es un oasis en medio del desierto". Como en la ocasión anterior, yo no le había preguntado nada, pero quiere explicarlo. Una vez que él abre el diálogo, le pregunto si es el primero que ha hecho, ya que esta imagen guarda similitud con la anterior.

Dice:

"El dibujo anterior representaba un lago y esto es un oasis".

El lugar se presenta accesible, sin cercado que lo aisle. Han desaparecido también de la escena el sol y la nube, hasta ahora imprescindibles, dejando su poder protagonista al agua, que adquiere más fuerza aún. El elemento vertical ha perdido potencia, sin embargo se abre placenteramente en sus hojas, a diferencia del anterior, en que las hojas del árbol eran tan rígidas; se advierte una mayor flexibilidad.



Incluso el hecho de que un elemento, *la palmera*, penetre en el otro, *el agua*, parece querer mostrarnos esa comunión de los diversos elementos naturales, entre los que los límites son imprecisos, cambiantes, dialogantes. El agua, con su bella palmera adyacente, se sitúa en el centro de la composición, asegurándose una densidad de color que atrapa la mirada. Así nos presenta el paisaje de un lugar singular y valioso, un descanso en la rutina y las penurias del desierto.

Es probable que sea esperar demasiado por mi parte, pero, por el entusiasmo que manifiesta, contemplo la posibilidad de que encuentre el taller como este remanso idílico. O quizás sólo sean mis propias expectativas desplazadas hacia él, las que me hacen ver esta imagen como una metáfora de su pensamiento. Ojalá coincidieran, y JF encontrara razones para encender la ilusión de ser reconocido, de poder nutrirse en un lugar donde su demanda sea atendida, donde su voz y su emoción puedan tener expresión. Quizás se vea a sí mismo como la exultante palmera, bebiendo de su propio quehacer artístico en un espacio ideal.

Vuelve a firmar su obra, orgulloso de su autoría.

Propuesta: No directiva.



Llega a la sala y saluda sonriente, llamándome por mi nombre. Es algo más tarde que de costumbre. Trae una obra que ha hecho en casa. Se trata de una tablilla de las que vienen predibujadas, que adjuntan una lámina para que se sepa qué colores aplicar. Sé cómo es la lámina que acompaña a ésta en concreto. La solución que JF ha dado a la gama cromática me parece más interesante que la efectista que propone la estampa.

Él ha hecho una síntesis muy acertada, que hace de la montaña, el tronco del árbol, los muros de la casa y el suelo sobre el que se levanta ésta, un solo plano. Sobre todo, resulta atractivo que la casa no tiene apoyo en una línea que la distinga de la tierra, sino que se continúa la una en la otra. Sin embargo, hay dos tonos de azul: uno para el agua; otro para el cielo. El tejado y las ventanas negras acentúan el misterio que envuelve el paisaje. La barca magenta aporta el calor que termina de encender el ocre amarillo.

Dice que es para la exposición, si es que la hacemos. Esto es algo de lo que he hablado con el grupo, para que se ilusionen con el taller. De momento no les prometo nada, pues no sé seguro si será posible, pero, como les digo, es un proyecto interesante para todos/as.

Me llama la atención su ropa. Desde que lo conozco viene siempre con un pantalón verde, que ostenta el nombre de una empresa de jardinería. Dice que viene sólo a estar un rato, pero que no va a pintar, que no le apetece pues se siente muy cansado. En verdad, se ve algo más apagado que las otras veces. Como ya sabemos, es enfermo de sida y su salud cada vez es más precaria, con lo que es relevante que acuda, fiel a nuestra cita.

Le invito a sentarse, y lo hace a mi lado. Le hablo de los dibujos que ha estado haciendo los días pasados. Hago la observación de que todos tienen como tema espacios abiertos y naturales, por lo que creo que debe gustarle mucho el campo y el mar. No es más que un resorte para que vuelva a pintar, o para que hable de su obra. Procuro que no se sienta obligado a hacerlo; puesto que él mismo ha verbalizado que no quería pintar, pretendo que se sienta libre de hacer o no hacer, pero acogido en lo que decida.

Comienza a hablar algo más animado. Conforme va hablando parece que esa fatiga se disipara algo. Le comento que me llama la atención su ropa, que es muy bonito su pantalón. Dice que trabaja en los jardines del “cortijo de la Matanza”. Es una finca que debe pertenecer a alguna entidad relacionada con Salud Mental, pues ya me han hablado

algunos de las fiestas que se dan allí. Justifica su amor a las plantas por esta razón. Le pregunto acerca de las plantas que cuida. Me habla de las aspidistras, y para mostrarme cómo son, dibuja una con tizas.



Usa la imagen como explicación, lo que me parece bastante positivo, aunque lo hace con cierta impaciencia, ante mi aparente desconocimiento del aspecto de la planta. Me muestro satisfecha de reconocerla mediante su dibujo, que la representa bastante bien. Sonríe y firma su obra con sus iniciales.

La obra de JF pone especial atención en la parte visible de la planta, refuerzo de sus palabras al explicarme su apariencia. Todo el interés recae así en las cinco voluminosas hojas, con su nervio central; en tanto que el tiesto es realizado con menos detenimiento.

Observo que esta reflexión tiene algo que ver con su propia manera de vestir y de adornarse. Parece que a JF le importa este tema, pues he observado que, aunque trae siempre este pantalón del que hablo, a veces se pone pendientes en las orejas, siendo estos, en general, bastante llamativos. Algunos son muy grandes, con una estrella, o con piedras colgantes. También trae distintas gafas de sol, muy vistosas. Alguna gorra de fuertes colores, y los auriculares de su pequeño radio-cassette. Todo esto funciona como una máscara que le oculta el rostro. También, la música muy fuerte en sus oídos, le aparta del entorno. Realmente, su indumentaria es similar a la que suele usar el alumnado de Bellas Artes, con el cual se siente muy vinculado, no sólo por las clases que tuvo ocasión de compartir, sino por su asiduidad a la cafetería de esta facultad. De esta manera, manifiesta su pertenencia al grupo y su diferencia respecto al colectivo de pacientes de la comunidad terapéutica. Verbaliza expresamente que es “*artista*”, y que, como ya hemos comentado, cuando va a la cafetería de Bellas Artes, todo el mundo le conoce, le piden autógrafos y le compran sus obras. Su indumentaria le acerca al mundo *especial y diferente de los artistas*, donde cree estar, donde *realmente* está, pues es ésta y no otra la realidad que habita, a pesar de la de su enfermedad, que ha de sobrellevar paralelamente y que admite con obediencia para evitarse problemas.

Sesión 10 del Primer Ciclo. Martes, 14 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva

Aparece por el taller, fiel cumplidor de su palabra, pues dice que “se ha comprometido”. Pero no le veo demasiado animado a trabajar. Dice que pinta en casa,

porque le resulta más agradable hacerlo por la tarde. Tarda poco tiempo en marcharse, pues, según parece, tiene que coger el autobús para la Zubia, que es donde vive, y si tarda más se le escapa.

Es curioso cómo mantiene su asistencia, pues en los últimos días no muestra ningún deseo de participar. Sólo viene porque uno de sus facultativos le ha sugerido que lo haga así, y entiende esto como una obligación. En efecto, el psicólogo 1, que es el que le corresponde, le ha hecho adquirir el compromiso de comparecer. Por eso, entiende la asistencia al taller como una ley, aunque no se siente obligado a participar. Acerca de esto, me ha explicado varias veces cómo tiene organizado su tiempo. Acogiéndose a este orden, que ha construido con la ayuda de su psicólogo, se siente seguro de estar en lo correcto. Acogerse a la norma que dicta el superyó, encarnado en su psicólogo, hace que JF se relaje, e incluso se sienta con poder para exigir que los que le rodean han de poner los medios para que esa ley se cumpla. Esto le produce mucha ansiedad, pues necesita que su esquema no se desequilibre: el todopoderoso superyó se instala en él, su fuerza se desplaza hacia él y se vuelve autoritario e intransigente, gozando con la ley. Como afirma Regina González:

“Para el superyó no se trata de lo que se puede o no se puede hacer en la medida de lo posible, sino de un “tú debes” incondicional, lo que constituye el sentimiento de obligación y la referencia a las sanciones.”

(Regina González en J. L. Slimobich, F. Cruz, M. Duro, B. Levy, 2004, 74)

Ese deber incondicional es lo que Lacan llama *goce*, un goce imperativo. JF se somete a la ley y así le da consistencia a la autoridad. Es en este deseo del Otro donde goza. Ligada a este sentimiento de obligación subyace la culpa. Si JF se somete a la ley, evita el encuentro con el desamparo, sosteniendo la existencia del Otro, con el que se identifica. Confrontado a su propia muerte, a la castración, prefiere la ley, como si ésta le asegurara que nada malo puede pasarle, siempre y cuando la cumpla.

Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

JF llega al taller con un cuadro que ha hecho en casa. Su pretensión es barnizarlo aquí. Se ha traído todo lo necesario para hacerlo: barniz, que es del tipo que se usa para muebles, aguarrás, brocha y papel de periódico para poner debajo.

Es una obra pequeña, realizada sobre táblex, que representa un jarrón con una flor central rodeada de muchas hojas verdes. No está apoyado sobre ninguna base, sino que flota sobre un fondo rojo, intensísimo. Las hojas dibujan una silueta picuda alrededor de la flor, semejante a un hueco con labios, de forma lobulada, parecido a un corazón. Es como



si la flor estuviera protegida por esta armadura, mucho más potente que el jarrón que los sujeta, que incluso se funde un poco en el fondo. Es una imagen hermosa, algo inquietante, por su color rojo que predomina, que devora a los demás; pues está presente debajo del verde de las hojas y el jarrón, y da color a la flor-hueco. Esta flor, situada en el centro, embutida entre las hojas parece una boca que grita en la espesura.

Mientras se secaba, se dedica a dibujar en la pizarra que hay en la sala. Diseña así una figura que dice que es un gato, (la imagen que muestro es un esquema de su dibujo que yo recojo en un apunte). Piensa pintarlo en un cuadro. Se marcha antes de que termine la sesión. Siempre lo hace, pues ha de coger el autobús para volver a su casa.

El dibujo que ha creado no lo trabajará posteriormente, al menos no ha traído al taller nada parecido. JF ha disfrutado mucho diseñando este personaje. Acoge con alegría los elogios que le hacen las terapeutas. Encuentro cierto parecido entre el gato y su pequeño jarrón: en ambos casos podemos observar el desarrollo de un perfil picudo, lleno de aristas, como si el animal y la planta hubieran de defenderse, o buscaran una conexión con lo externo, insistiendo hacia lo alto. Esto se hace especialmente evidente en la cabeza del gato, que se estira hacia la zona superior, desarrollando una tercera oreja central, que le da aspecto de tridente. Contrasta con la vulnerabilidad que se adivina en sus finas patas, dispuestas, sin embargo, a agarrarse a un suelo ausente mediante dedos o garras; tres para cada pata, repitiendo el esquema de la cabeza.



Empiezo a atisbar lo que quizás signifique el taller para él, al menos por el momento. No creo que lo necesite como un lugar único y especial, donde es posible la libre expresión de sus emociones; por esta razón, tampoco parece necesitar vincularse a mí para lograrlo. En cambio, sí que parece sentirse reconocido: encarnar su deseo se traduce en servirle de espejo donde su narcisismo se recrea. En cuanto a su obra, parece sentirse seguro y satisfecho.

El último día le comenté que está muy bien que trabaje en casa, pero que me gustaría que aprovechara también el rato que está aquí, pues de esa manera puedo ayudarlo. Sin embargo, creo que, por ahora no tiene demasiado interés en hacerlo. Quizás entiende que estamos en una situación parecida; algo así como que ambos somos artistas y el taller es simplemente un lugar de encuentro, de intercambio.

No vuelve a venir en todo este primer ciclo, lo cual me extraña en un primer momento, dada su insistencia en cumplir con los horarios y las fechas. Después me enteré que había estado bastante enfermo. Cuando mejoró, fue a pasar una temporada en el domicilio familiar.

EL TALLER DEL SEGUNDO CICLO.

En esta segunda fase del taller, tiene una asistencia frecuente, acudiendo en veintitrés ocasiones de las cuarenta totales. Su implicación se va a reforzar con el cambio de ubicación. En efecto, la sala del espejo, con un caballete y un lugar propios, ilusiona a JF: de alguna manera, esto consolida el taller como un verdadero espacio artístico, como dice, del que sólo unos pocos pueden disfrutar. Parece que se siente feliz de ser una de estas personas privilegiadas, perteneciente a un grupo especial que lo distingue del colectivo de pacientes. Aún antes de conseguir el cambio de sala y de mobiliario, comentaba, con una sonrisa desbordante que modulaba su voz:

“Eso sí que va a ser una verdadera clase de pintura..., ¿eh? Eso sí que es importante...”

En numerosas ocasiones, ha acudido a nuestra cita visiblemente enfermo. Sus pasos, en el transcurso de los días, se han vuelto más débiles; su voz y su rostro se apagaban. Sin embargo, él ha seguido viniendo con insistencia y tesón.

Sesión 7 del Segundo Ciclo. Martes, 12 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Hacer una máscara.

Esta es, como podemos ver, la sesión séptima desde que comenzó nuestro segundo ciclo. JF ha de ser una de las personas escogidas para trabajar de manera especial. Esto me asegura que le ha sido presentada esta segunda fase, con todas sus peculiaridades. Sin embargo, sólo ha aparecido una vez por el taller, cuando aún estábamos en el espacio de la sala de juntas. En esa ocasión, el planteamiento consistía en pintar sobre un formato colectivo que cubría toda la superficie de la gran mesa. Él no parece interesado, y se marcha sin participar. Tuve la impresión de que buscaba otro tipo de actividad; quizás la que el psicólogo le había anunciado: la oportunidad de trabajar en un tamaño considerable, de manera individual, con acrílicos y en su propio caballete. JF no dijo nada, pero pareció un poco decepcionado. No lo vuelvo a ver hasta la presente sesión, en la que repentinamente aparece en el umbral, con una amplia sonrisa. Levanta mucho la voz para saludarme, sin olvidar mi nombre, que adhiere siempre a su discurso como una coletilla, como si no hubiera nadie más, o como si le interesara especialmente dejarme constancia de su llegada.

Pero, no estoy sola; cuando llega, algunos/as asistentes ya están trabajando. Entre

ellos/as se encuentra un paciente con el que parece mantener un trato cordial. Se pone junto a él, que ha convertido la propuesta en un autorretrato disfrazado de vampiro. Hay papeles preparados, con el lugar de los ojos ya horadado, pero ambos, quizás por empatía, eligen un papel normal.



Parece dejarse llevar por la imagen de su compañero, así que dibuja un vampiro, inaugurando un juego especular bastante visible. Si bien el tema es el mismo, nuestro paciente-cliente imprime a su personaje unos caracteres peculiares que no aparecen en su referente; algunos tienen que ver consigo mismo: es destacable la presencia de las gafas, ya que JF suele usarlas; los cuernos negros, que le dota de cierto aire temible, junto a las orejas-espigas que parecen eco de aquellos. Parece que debiéramos esperar una carga pulsional importante en la zona de la boca, como ocurre en la imagen del otro paciente. Sin embargo, ésta aparece pequeña, mostrando unas piezas dentales alineadas y similares, con dos tímidos regueros de sangre perfectamente ordenados a cada lado; quizás los colmillos sobresalientes característicos hayan sido desplazados a los cuernos o a las orejas, o a ambos. En cambio, se puede observar cómo el interés mayor recae en la zona superior de la cabeza: no sólo los cuernos y las orejas se intensifican, al ser colmados de tinta negra, también la parte que estaría cubierta de cabello, lo que contrasta con el resto de la imagen. Encuentro cierto parecido con la cabeza del gato, y el perfil de las hojas en su cuadro rojo, analizados en sesiones anteriores; en aquellas imágenes también pone una especial atención a la zona superior que avanza hacia arriba en afilados picos. Esto confiere una carga pulsional importante a esta zona, hablándonos quizás de una tendencia a protegerse de lo externo, así como de conectar con algo que está por encima de su cabeza, por encima de sí mismo. La zona así aparece catectizada, cargada pulsionalmente al estar dotada de esta coraza, que se repite en la zona de los ojos, cubierta por las gafas y en las orejas-espigas que protegen los pómulos. Del mismo modo, JF cierra doblemente el vestido de su personaje a la altura del cuello. Pone el acento, como vemos, en lo defensivo, mientras que el instrumento supuestamente feroz del vampiro, la boca, queda empuñada y cerrada; sus labios se abren para dejar ver el blindaje de los dientes.



Este rostro tiene una silueta peculiar: debajo de los picos que vienen a ser las orejas, la línea se deforma hacia fuera del rostro, como unos pómulos muy marcados. JF es muy delgado, por lo que su cara es angulosa, definiéndose perfectamente la línea de su mandíbula. Esto nos da la pista de que parece ser también un retrato disfrazado.

Sesión 9 del Segundo Ciclo. Martes, 19 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Autorretrato sobre plástico transparente a partir del propio reflejo.

Es el primero en llegar. Le planteo la actividad, diciéndole que no se trata de hacerse un autorretrato tal y como uno se ve reflejado. Esto es una opción, pero le invito a dejar volar un poco su imaginación, dándole libertad para adicionar todo aquello que quiera.

No parece especialmente entusiasmado con la propuesta. En general, observo que los pacientes-clientes son reacios a los cambios, aunque la novedad sea simplemente el material.



En cierto modo, este planteamiento es como un juego. Se trata de mirarse al espejo y situar la punta del rotulador haciéndola coincidir con la propia silueta, la curva del rostro, la línea del cuello, los hombros. De ese modo, la silueta surgirá casi

mágicamente, pues no habremos de preocuparnos más que de seguir las líneas de nuestro propio reflejo, concentrando la atención en cada modificación, sin ocuparnos del conjunto. Es curioso cómo esto resulta mucho más difícil que el trabajo de las siluetas. O sea, la contemplación continua de nosotros mismos, mezclándonos con la imagen que estamos generando, crea una ambigüedad que podríamos llamar *esquizoide*; se produce una escisión pues no podemos ver a la vez nuestro reflejo y la imagen que nos representa. En el comienzo, parece fácil, pero en cuanto la figura comienza a tener consistencia, o nos separamos definitivamente de nuestro reflejo o no podremos seguir.

JF no parece tener ningún problema. Toma algún referente de su reflejo, pero pronto hará suya la imagen, llevándola hacia donde quiere. El resultado es emocionalmente muy parecido a él mismo. Únicamente con el rotulador rojo consigue un dibujo sorprendente por la limpieza de líneas y el juego en perfecta armonía entre espacios llenos y vacíos. Olvida por completo su reflejo y articula la imagen en sí misma. El criterio para cubrir o no cubrir planos no depende más que de una cuestión compositiva. La zona de la cabeza, queda definida por un área cubierta de color, que conecta con las de las orejas, las cejas y la nariz, de manera que si faltaran los otros elementos descriptivos, como ojos, boca y silueta del rostro, el esquema estaría igualmente equilibrado por su simetría. Sin embargo, la hermosa curva del mentón y el tramo elegante del cuello conecta suave y delicadamente con la zona mayor de actuación, la del torso, que ha construido entre espacios llenos y vacíos. Aquí comienza por materializar una región, a la derecha, llena de

color que intenta desequilibrar la composición hacia este lado. JF restablece el equilibrio, ampliando la región izquierda, que se configura a partir de un juego de líneas verticales, y mantiene la distribución de pesos por el relleno de color de la mano, que parece estar sujetando la figura para que no vuelque hacia la derecha.

Hubiera habido muchas maneras de representar su propia indumentaria, pero el acento puesto en determinadas zonas nos indica la importancia que estas tienen verdaderamente. Así, volvemos a encontrar una serie de elementos protectores muy evidentes. La cabeza se cubre hasta la línea de las cejas, como un gorro bien calado, similar a la prenda que efectivamente lleva puesta JF, sin olvidar la pequeña prominencia en su parte superior. Las orejas, o quizás, los auriculares que suele llevar, se colman de color, aumentando hacia abajo la zona protegida. Otro tanto ocurre con su ropa, en la que las solapas de la chaqueta suben cubriendo la zona del cuello, ostentando unas profundas crestas, a las que ya comenzamos a acostumbrarnos. El hombro de la derecha, guarnecido y anguloso, termina por cerrar esa zona, mientras por el otro lado, la mano, aunque pequeña, se abre como una garra, encendida por el color. No obstante, todo esto no disimula la vulnerabilidad de lo protegido: la mirada dista mucho de ser temible.



La imagen ejerce una poderosa atracción en todo el que se acerca hoy a la sala. Él parece también bastante satisfecho, manifestando que su obra se parece a "las pinturas de Modigliani". Comenzamos a hablar acerca de este pintor, y se muestra muy interesado en conocer detalles de su manera de pintar, de su vida y su trabajo. Le propongo que dedicaremos una sesión a conocerlo, y quien quiera podrá trabajar a partir de su obra; así como otros días lo haremos con otros artistas, en función de los intereses y demandas de cada uno y cada una de quienes componen el grupo.

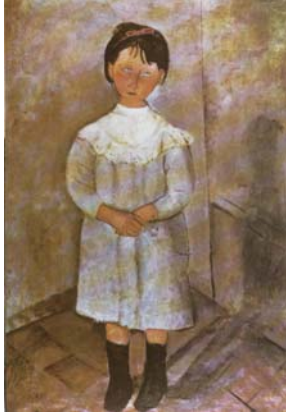
Sesión 10 del Segundo Ciclo. Martes, 3 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Presentación de Modigliani.

Aunque se genera un diálogo abierto en torno a la figura de este pintor y su obra, el discurso protagonista será el de MN. JF escucha con atención lo que hablamos y participa ocasionalmente en la conversación con su propia opinión. Manifiesta cierta predilección por algunas de las obras de Modigliani, entre las que se destaca la imagen de una niña. Manifiesta que parece abandonada y perdida. Sin duda, se produce en él cierto grado

de identificación con el personaje, pues parece hablar de sí mismo, de su propia historia. En concreto JF, dice:

"Parece estar esperando algo que nunca llega, por lo que se siente muy triste."



Sin embargo, expresa una repulsa bastante evidente hacia algunos desnudos que muestran la anatomía femenina sin reservas. Dice que estas imágenes son ofensivas. Al cabo, revela su interés por una imagen. Aunque es uno de estos desnudos, el personaje cubre sus pechos y pubis con su propio cuerpo, mientras enfrenta su mirada a la del espectador/a. Le parece bastante aceptable. No dice nada al respecto, pero empiezo a ver conexión entre esta reacción de hoy y su afán por el orden, y su distinción entre *lo que está bien y lo que está mal*; en especial, su atención al discurso bíblico. Parece haber emergido repentinamente cierto puritanismo que rechaza la dimensión erótica del ser humano, como si hundiera sus raíces en la expresión más integrista de la religión católica. Su rostro se contrae, al reprobar el conjunto de imágenes de desnudos, como si efectivamente, surgieran aristas que lo convirtieran en máscara protectora.

Tiene ansiedad porque empezamos a pintar en los caballetes cuanto antes.

Sesión 11 del Segundo Ciclo. Jueves, 5 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal.

Llega a la sala de los primeros, saludando con una gran sonrisa. Mi nombre, pronunciado de modo intenso, dirige su gesto amistoso hacia mí como una flecha, mientras me dedica una mirada cordial.

Sin tardanza, comienza a dibujar a partir del modelo que le facilito. No necesita borrar mucho. Su trazo es muy decidido, dinámico, encuadrando con bastante facilidad y rapidez. Marca las curvas con un gesto rotundo. Sus ojos, con expresión satisfecha, recorren lentamente los límites de su soporte, su trazo, para volverse después hacia mí, sonriendo otra vez, mientras su voz contundente manifiesta que "esto es una auténtica clase de pintura". Está orgulloso. No tiene dudas acerca del dibujo, pero me pregunta a cada momento si lo veo bien. Lo hace con seguridad, esperando el elogio. Realmente, su imagen empieza a tener entidad propia, aparte de la que tiene el modelo. Repito con insistencia a todos, que no se trata de copiar, que se sientan libres al dibujar, que disfruten con la línea. Pero JF



pretende acercarse todo lo posible al modelo, pues esto es lo que le garantiza el éxito. Argumenta su elección porque "es un desnudo elegante, no se le ve nada". Como ya he comentado, sigue manifestando algo de puritanismo en su actitud, pues vuelve a rechazar enérgicamente los desnudos que muestran la anatomía femenina sin pudor, mirando casi con desprecio a una de sus compañeras de taller por haber elegido uno de ellos. Sin embargo, hay que hacer notar que él también ha elegido precisamente un desnudo, que no era lo más abundante en la selección que les proporcioné. Me inclino a pensar que es una manera de emular a *los grandes artistas* de la Historia del Arte. El arte reconocido llena los libros de desnudos femeninos hechos por artistas varones, que sitúan el cuerpo de la mujer como objeto de contemplación voluptuoso, invitando al espectador masculino a evocar el placer, el calor y la suavidad de la piel. JF se enfrenta al desnudo de Modigliani, pero en él no parece haber esta pretensión de captar el cuerpo carnal; su preocupación mayor es "ser capaz de hacerlo, como lo haría todo artista que se precie" demostrando su capacidad. Al ser un tema recurrente en la Historia del Arte, lo considera todo un reto para su proceso.

Apurará hasta el último momento, mientras explica, como es su costumbre, que se tiene que marchar para no perder el autobús que lo lleva a su casa.

Sesión 12 del Segundo Ciclo. Martes, 10 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal.

Ha llegado relativamente pronto, pero su aspecto no es muy bueno. En efecto, me dice que ha vomitado y se encuentra muy mal. No quiere pintar, aunque mira largamente su imagen, apenas abocetada, que he colocado sobre el caballete con su nombre. Parece que esto ejerciera un poder magnético pues, al cabo del rato, vuelve y cubre de negro la zona que corresponde al cabello. No creo que se haya recuperado, pero parece que su inquietud supera el malestar que manifiesta sentir. Luego se marcha de la sala, pero no se despide. Esto me hace pensar que va a volver, que sólo se toma un descanso; su afán por el orden se extiende hacia la relación con las personas que le rodean, de manera que no se olvida de saludar al llegar y al irse, incluso explicando de donde viene y a donde va, como si hubiera una necesidad permanente de especificar donde se sitúa cada elemento en su universo particular. Sin embargo, hoy no lo hace. Quizás pensaba volver, pero se ha encontrado demasiado mal.

Sesión 13 del Segundo Ciclo. Jueves, 12 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal.

Hoy llega muy animado, explicándome que el último día se tuvo que marchar a su casa, pues no se encontraba bien. Le explico que ha de sentirse libre en estas clases, que no se apure por tener que ausentarse ocasionalmente, su caballete va a estar esperándolo. Me sonrío y da las gracias, mientras se dirige a su lugar.

Ha comenzado acentuando todas las líneas con rotulador negro, y corrigiendo la curva del hombro derecho de la imagen, demasiado prominente. La línea que ya no le sirve, es rápidamente tapada con pintura blanca. Procura ser fiel al modelo, aunque no se preocupa ya por sacarlo de su carpeta. Me resulta interesante que intente mantener la configuración del referente, pero a partir de su recuerdo; parece entender sin dificultad que, efectivamente, no se trata de copiar sino de elaborar a partir de él. Así, respeta el color anaranjado del cuadro original, intentando lograr matices para distinguir las zonas de luz y sombra.

Trabaja en silencio, con un grado de concentración intenso. Su voz se hace patente para preguntar cómo lograr determinados tonos. Después comienza a hablar animadamente conmigo, contándome anécdotas de su experiencia artística. JF es muy listo, también astuto, cualidades que le gusta poner de manifiesto. Dice que prefiere hacer las cosas bien, y se busca la vida fácilmente. Una prueba de su astucia es lo siguiente, que él mismo me cuenta: Cuando estaba en el colegio, en la clase de educación artística, o su equivalente, le piden que haga una copia de una lámina en la que aparecía un ángel barroco. Como entrañaba cierta dificultad, no duda y lo pone sobre el cristal de una ventana para calcarlo cómodamente. Pero, consciente de lo que podía pasar, desvía ligeramente las líneas; nunca hacia el mismo lado, sino un poco más arriba, o más abajo, más hacia la derecha, o hacia la izquierda. Efectivamente, el resultado es muy cercano al modelo, lo que hace que el profesor dude, y le acuse de haberlo calcado. Él, asegura que no es así y propone al profesor que lo compruebe superponiendo las imágenes. Al no coincidir, el profesor ingenuo le da la razón, y lo califica con un sobresaliente. Ríe abiertamente al contarme esto, feliz de haber burlado la autoridad del profesor. Parece que busca mi complicidad en su relato, así que cuando río con él, se muestra muy feliz y repite las últimas frases, subrayando la candidez del profesor, en contraste con su picardía.



En su conversación revela algo más que detalles de su historia. En efecto, ha comenzado a establecer conmigo una relación transferencial con características que ya se están definiendo. Pienso que JF cree que asiste a una clase de pintura, justamente así se ha presentado este taller. En ese escenario parece que mi lugar sería el de profesora, y por

tanto, para él, equivaldría al lugar del Saber, al de la autoridad. Sin embargo, por su manera de relacionarse conmigo, creo que me sitúa más como una compañera de trabajo que puedo ayudarle, pues reconoce en mí cierta autoridad al preguntarme cuestiones de tipo técnico. También parece pensar que tengo responsabilidad sobre los materiales, pues me pide lo que necesita. No obstante, con su relato de hoy, parece que estuviera transfiriendo aquella situación a la actual: se trata asimismo de una clase de pintura, en la que él es alumno y en la que hay también un profesor, cuya autoridad queda cuestionada al ser engañado por él. Parece que el único poder que reconoce verdaderamente es el divino que se adhiere a su *superyó*, marcándole la línea que separa *lo que está bien de lo que está mal*. Por ello, es bien encarnado por la figura de su psicólogo, que redibuja los que han de ser sus límites. Sin embargo, respecto a mí, parece estar advirtiéndome de que no va a tener dificultad en superarme si la ocasión lo requiere.

Se va pronto, explica que tiene que coger el autobús y se despide cortésmente.

Sesión 14 del segundo Ciclo. Martes, 17 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal.

JF viene con sus auriculares puestos y la música tan fuerte que se oye perfectamente a varios metros de él. Dice que es música satánica, que es lo único que oye desde hace días. Hoy la ha puesto especialmente fuerte. Quisiera detenerme ante esta constante en su acontecer diario. Para JF estas audiciones continuas parecen imprescindibles; creo que uno de sus temores ante no tener dinero es por quedarse sin pilas para sus auriculares, por eso siempre lleva de repuesto. La música es para él una envoltura sonora que, por un lado lo aísla, (hoy mucho más que otras veces, dado su volumen), pero por otro, restituye su sí mismo, ahuyentando la soledad. Como sabemos, está diagnosticado de Trastorno Límite de la Personalidad, uno de cuyos síntomas es la intolerancia a la soledad. Según John G. Gunderson, la soledad de estos/as pacientes puede atenuarse mediante el uso de objetos transicionales. Uno de ellos puede ser la audición de música. Según este autor, en su versión más desesperada, esta búsqueda de objeto se deriva hacia el consumo de sustancias o de alcohol, patrones a los que se ajusta la historia clínica de JF.

Me ha dicho que no se siente bien. Al parecer, le han vuelto a quitar su asignación diaria de tres euros. Es como un castigo por "andar en las basuras" y no ducharse en varios días. Le pregunto qué encuentra en la basura. Me contesta que busca restos de porros para fumar. Dice que le cuesta mucho no fumar porros, que tiene mucha ansiedad. Para combatirla le dan valeriana. Manifiesta que le sienta muy bien, que le tranquiliza. Sin embargo, él sigue buscando en la basura.

Me da la cinta de música para que podamos oírla todos. Así que se pone un rato la que ha traído otro paciente, y luego la que me ha dado.

Trabaja el fondo, que pretende hacer sólo en gris. le sugiero que puede buscar tonos en el gris, haciéndolo tender hacia azules, verdes, rojos, etc. Pero no le interesa. Dice que sólo lo va a hacer con negro y blanco.

No está muy conforme con el rostro del personaje que está pintando, manifestando que piensa cambiarlo.

Pero se va muy pronto, argumentando que ha de darse prisa si quiere coger el autobús. Este rostro que le disgusta será el definitivo, ya que no vuelve sobre él en ningún otro momento.

Sesión 15 del Segundo Ciclo. Jueves, 19 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal.

Hace días que no está bien. Sin embargo, no deja de asistir por ello ni un solo día.

Lleva una cuerda con muchos llaveros, hechos por él e intenta venderme uno. Se componen de una arandela a la que ha fijado un tapón de corcho, decorado con cinta aislante de colores que recuerdan las banderas andaluza y española. Le digo que elija uno para mí. Me ofrece uno de los que evocan la bandera andaluza. Mientras hace la venta mantiene una actitud activa, pero después observo que se pone muy triste, con poca iniciativa. Esto no es lo normal en él, casi siempre muy entusiasta cuando se dispone a hacer cualquier trabajo creativo. Pero hoy está especialmente abatido.

Durante esta sesión, intento dejar claro que es necesario acabar las obras si quieren que sean expuestas al día siguiente, durante la fiesta de Navidad, a la que acudirán las familias de los/as pacientes. La mayor parte de ellos/as tienen ilusión de culminarlas por esta razón. Hay que decir que a esto han contribuido algunos/as de sus facultativos/as y las terapeutas, haciéndoles sentir que su trabajo en el taller es muy importante. Por eso esperan impacientes ser reconocidos en su valor por las personas más cercanas. No es el caso de JF, que ni siquiera vendrá mañana, pues celebra la misma fiesta en su casa, es decir, en el centro donde vive. De todas formas, se esfuerza y consigue terminar también su obra. No me hubiera extrañado que hubiese querido relajarse, pues no tenía tanta motivación como los/as demás. Por eso, valoro positivamente su deseo de colgar su cuadro como cualquier otro integrante del taller. Creo que es precisamente su sentimiento de pertenencia al grupo lo que le ha hecho comprometerse.

El acto de pintar parece costarle hoy un gran esfuerzo físico, a pesar de su deseo manifiesto. Sus ojos se entrecierran con frecuencia, como si lo atrapara un sopor cercano al sueño. Parece que estuviera bajo los efectos de algún fármaco. Le digo que, si no se encuentra bien, que lo deje, pero quiere seguir. Continúa trabajando, aunque sus fuerzas sólo le permiten esto; en contraste con otros días, permanecerá muy callado. Además, no muestra tanta meticulosidad como otras veces para conseguir el color deseado. Esto parece manifestarse en su obra en la que, para las zonas de la figura inacabadas que corresponden a la piel, utiliza un tono cercano al magenta, que se opone con bastante evidencia al que había elegido días atrás para dicho fin, más anaranjado. La sesión anterior empleó gran parte del tiempo en elaborar este color, parecido al del modelo, afanándose en recuperarlo cada vez que se le agotaba la mezcla. No puedo decir, por ello, que hoy haya buscado el nuevo color voluntariamente; creo más bien que quiere acabar el cuadro, pero no se encuentra con fuerzas para luchar con él, sino que se abandona, dejándose llevar por lo que surge, sencillamente. Tampoco se impone en otras zonas de la obra, que, según me había anticipado días atrás, quería cambiar. Esto no es natural en él.



Creo que sigue sin ducharse, o que ha vuelto a buscar en la basura, pues despide un olor muy desagradable. Es probable que, por ello, no le hayan devuelto la asignación, por lo que ha optado por hacer los llaveros para conseguir algún dinero. Es curioso entonces este *castigo*, que no consigue más que se agudice su ingenio, sin hacer variar su conducta. Según mi perspectiva, y aún respetando la dinámica clínica, estas estrategias parecen, al menos en este caso, poco efectivas. Quizás habría que poner el acento en comprender qué hay detrás de ese rechazo a la higiene, qué busca JF en la basura, además de los porros.

No habla nada. Se marcha cuando cubre de pintura todo el cartón, pero hay signos de que su estado emocional no es hoy el más favorable, denotando un evidente cansancio; esta vez excepcionalmente ha dejado pequeñas zonas donde se puede ver el color natural del cartón. Creo que ha sido todo un éxito que haya pintado hoy; con ese esfuerzo por acabar demuestra su interés, a pesar de todo.

Le digo que si quiere firmarlo, pero dice que no. Esto es otro signo de cómo se encuentra, pues normalmente otorga un lugar privilegiado a su firma.

Sesión 16 del Segundo Ciclo. Viernes, 20 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Exposición de las obras.

La obra de JF es colocada a la entrada de la sala, a la derecha. Desde el lugar donde el coordinador está hablando, queda a la izquierda. Su situación en la esquina, hace posible su visión desde cualquier lugar. JF no ha venido a la fiesta; como ya sabemos, ha de acudir a la que se celebra en su propio centro, pero me parece interesante hacer constar su presencia metonímica en la obra. Una presencia que él mismo preparó a duras penas durante la sesión interior; si no llega a ser por su esfuerzo en acabarla no hubiera formado parte de la exposición. pero él mismo decidió que tenía que comparecer, como lo han hecho sus compañeros/as de taller en sus respectivas producciones.

Sesión 17 del Segundo Ciclo. Martes, 14 de Enero de 2003.

Propuesta: Reencuentro y elección de una imagen o de un tema referente.

El planteamiento de hoy lleva a algunos/as asistentes a cuestionarse por qué unas obras les resultan más cercanas que otras. Arguyen que algunas les recuerdan ciertos sueños, o le rememoran situaciones de su vida; otras parecen representar deseos. Así discutimos animadamente durante un rato, al comienzo de la sesión, mientras cada uno/a va decantándose por determinado modelo. En este momento aparece JF. Pero no parece interesado por estos argumentos. Cuando ve toda la mesa inundada de imágenes, toda su intención es llevárselas, manifestando con avidez que las necesita para copiarlas, que son "muy vendibles". Más que ahondar en su autoconocimiento, o en su propio lenguaje plástico, lo que le interesa, o al menos, lo que verbaliza, es tener modelos que reproducir para luego venderlos. Su preocupación manifiesta es otra muy distinta a mis sugerencias, buscando siempre aquello que él supone más comercial. Incluso parece estar molesto de no poder llevarse todas las que quiere. Según cuenta, vende todo lo que hace, por lo que se siente muy orgulloso, pues dice que Van Gogh era inferior a él en este aspecto, ya que sólo vendió una obra en su vida.



Vuelvo a sugerir la actividad, pero él no presta demasiada atención. Pretendo que sea consciente de que lo que hacemos en el taller puede servir para descubrir que somos más de lo que creemos ser. Por eso, les invito en general a que se lleven a casa las imágenes seleccionadas; que, cada uno en la medida de sus posibilidades, las estudien y reflexionen sobre ellas ; que indaguen en lo que sienten, en lo que piensan, en lo que recuerdan. JF se lleva a casa una copia de un cuadro de Gauguin. Parece que ha estado esperando a tenerla para marcharse.

Comienzo a observar en mí misma algún rechazo ante la maneras de JF de

relacionarse conmigo y con la dinámica del taller. En él se combinan cierta actitud insumisa hacia las propuestas, con el intento casi constante por aprovechar los recursos que el taller le ofrece para sus propios intereses económicos. La primera cuestión me parece muy interesante. Aparece en varios/as asistentes al taller y les motiva para articular iniciativas personales, lo cual hace emerger el lenguaje plástico propio y el develamiento del yo. Sin embargo, reconozco en mí algún disgusto ante el afán, sobre todo inicialmente, por servirse del taller como un dispensador de materiales. Es probable que lo que más me moleste no sea exactamente esto, ya que en mayor o menor medida, todos/as sus asistentes van a recibirlos por igual, sino que JF no aproveche la experiencia para bucear en sí mismo, que no me permita acompañarle, sino que considere nuestro espacio sólo como una auténtica clase de pintura, o sea, tal y como se presentó este taller. Así como la mayor parte de participantes me otorga el lugar de guía, en su caso tengo que desviarme: sólo soy la responsable del material, que además tengo conocimientos técnicos.

Evidentemente, mi contratransferencia hace una revelación: más que ante cualquier otra manifestación hostil mucho más llamativas, (como ciertas actitudes violentas o de acoso que he tenido ocasión de vivenciar en el taller), me resulta muy incómodo que rechace lo que le ofrezco o el intento astuto de engañarme para conseguir sus propósitos. Aunque discretamente, el fantasma feliz de mi deseo se disuelve ante estas circunstancias y la erosión se deja ver en la primera redacción de estos textos. Tengo que decir que durante las sesiones, soy mucho más escrupulosa, permaneciendo atenta hacia esta contratransferencia, de la que empiezo a ser consciente; extremando el cuidado de elaborarla suficientemente para que el trato con él sea adecuado y cordial.

No obstante, en un primer momento, este tipo de situaciones suscitan en mí cierto malestar, ya que si una de las pautas clínicas es retirarle la asignación diaria, la asistencia al taller le procura, en cierto modo, conseguir este dinero por otras vías. Esta incertidumbre por la posible interferencia en la dinámica clínica es comunicada a su psicólogo, pero éste no muestra ninguna preocupación por ello: según dice, JF, de un modo u otro, siempre se las ingenia para conseguir lo que necesita, con lo que el taller no interfiere más que cualquier otra circunstancia de su vida. Sin embargo, al parecer, le proporciona un espacio de contención excepcional que le motiva cada día a acudir, aunque sea por poco tiempo, y un vínculo hacia la actividad y hacia mí misma, aunque no se adapte a mis expectativas.

Sesión 21 del Segundo Ciclo. Martes, 28 de Enero de 2003.

Propuesta: Personal

No me pasa desapercibido que lleva unos cuantos días sin venir, lo que me causa cierta preocupación, pues sé de cuánto se implica en el taller, aunque su manera de hacerlo

sea sólo comparecer un momento. Las terapeutas no saben la razón concreta de su ausencia, aunque me dicen que está muy enfermo y que, a veces, tiene recaídas. Hoy ha llegado pronto, y manifiesta, como especulábamos, que acude porque se había comprometido a ello, pero no puede pintar, no se encuentra bien.



La última vez se llevó una reproducción de una obra de Gauguin, que hoy trae ya elaborada y me enseña orgullosamente. Le pregunto por qué no la ha hecho aquí, que sus materiales y su caballete están dispuestos, pero me contesta que prefiere pintar en su casa, usando sus propios materiales, porque así puede vender las obras. Estimo positivamente que mantenga este vínculo con el taller y conmigo, aunque sólo sea para mostrarme su obra. Quizás se sienta un poco en deuda por haber tomado el modelo de aquí.

La mesa está llena de imágenes, algunas más que la última vez que asistió, ya que cada día traigo algunas, para que no falte este material. Mientras habla conmigo, su mirada se desvía hacia ellas, apuntando con insistencia hacia una determinada zona. No le digo nada, aún observando cómo su atención se fija en un lugar preciso. Pero JF no va a tardar en dirigirse hacia una reproducción de una obra de Rousseau, *"La niña con muñeca"*. Comenta su interés particular por este cuadro, que le recordaba a alguien que él conocía desde niño, pero que ya ha muerto. Es cuando me cuenta la experiencia de conocer a Marilí, la niña que tenía síndrome de Down, que él acompañaba con frecuencia en el centro del Opus Dei de su pueblo. De esta manera, vuelven a mi memoria algunas incidencias ocurridas en el taller, como la recurrencia en las primeras obras del arco iris, como "símbolo de la alianza de Dios con el mundo", o el rechazo ante algunos desnudos de Modigliani, que JF considera indecorosos. Estas manifestaciones parecen acomodarse sin dificultad al rigor de los llamados *rasgos del espíritu del Opus Dei*.⁶⁹ Le dije entonces que podría trabajar a partir de sus recuerdos, apoyándose en la imagen elegida.

Se marcha llevándose la nueva imagen y su cuadro, que no me deja fotografiar, pues dice que ya lo ha vendido y que su cliente espera.

⁶⁹ Los *rasgos* exponen los ideales que esta institución defiende. Esta información se puede encontrar en la Web oficial: www.opusdei.es. En la red abundan además las referencias a la severidad extrema que parecen ocultar tras su apariencia benigna e inocua., como en www.opuslibros.org, página elaborada por personas que han sido miembros de esta organización y que actualmente reniegan de ella.

Propuesta: Personal

Regresa hoy con su interpretación de la obra de Rousseau, "*La niña con muñeca*", casi terminada. Dice que ya la tiene vendida.

Me sorprende la rapidez de ejecución. Sin embargo, parece que hubiera guardado la última fase de elaboración para el tiempo de la sesión, como si quisiera responder a mi invitación a trabajar en el taller, como si quisiera complacerme de algún modo, sin dejar por ello de actuar a su manera. Únicamente se dedica aquí a hacer el estampado del vestido del personaje; los lunares en el cuadro de Rousseau se han convertido en flores diminutas. Ha pintado sobre una tabla fina que le han regalado en una carpintería. Y le ha puesto un marco algo desvencijado, que al parecer ha encontrado entre la basura. También trae sus propias pinturas y sus pinceles. Como ya sabemos, así justifica el hecho de vender todo lo que hace aquí.

Al igual que en el día pasado, rememora la vivencia con la niña que identifica con este personaje. Me cuenta que nadie quería estar con ella, pero él sí "porque le daba lóstimo". Repite mucho esta frase, y me mira con expresión contraída, buscando mi compasión cómplice. Cada fin de semana, según dice, vuelve a su pueblo para cuidar de su madre. Le hace recados y le arregla algún asunto. En su relato parece querer dejar claro sus buenas cualidades. Pero además, ha revelado algo nuevo: con la realización de esta obra se cumplen sus objetivos comerciales, por un lado, así como vincula la actividad artística a su historia, satisfaciendo así mis sugerencias.

Hoy le vuelvo a decir que sería mucho mejor que las obras fueran empezadas y acabadas aquí. Pero, argumenta que por la mañana está siempre menos inspirado. Le gusta más trabajar en casa, por las tardes.

Las fotocopias de obras famosas en color son para él algo a lo que habitualmente no tiene acceso. Sé que le interesan mucho pues, reproducir obras conocidas de la historia del arte, según parece, le asegura la venta. Me cabe la duda entonces: ¿seguiría viniendo si no se las proporcionara? Parece que su asistencia y su participación activa de hoy fuera el canje de este material, como si entendiera que ha de *pagarme* de algún modo. Y su moneda de cambio consiste en comparecer un corto espacio de tiempo, para realizar una pequeña parte de una obra que fundamentalmente trabaja en casa; un acto simbólico, sin duda, en el que parece querer demostrar un vínculo hacia la actividad.

Pero JF parece estar dispuesto siempre a negociar, así que, ante mi invitación reiterada de que use el taller para empezar y terminar las obras, me dice que le traiga "los bocetos" que ha hecho durante las sesiones anteriores. Se refiere a unos cinco dibujos que

trabajó durante la primera etapa del taller. Pretende crear a partir de ellos aquí, dejando el "trabajo importante" para su casa. De esta manera intenta evitar los límites del taller.

JF tiene una actitud constante de sacar provecho material de todo. Rebusca entre las basuras materiales que luego usa para diferentes cosas. De esta misma manera, pide que le regalen aquello que le llama la atención, sin ser consciente de la necesidad de otros/as. En muchas ocasiones, trae materiales artísticos que le han regalado en tal o cual comercio. A mí misma me ha pedido libros o dinero, o material del taller para llevárselo a casa. Es muy insistente, por lo que pienso que, a veces, le darán lo que pide por cansancio, pero él lo entiende como un regalo.

Hoy dedica la sesión a cubrir de flores el vestido del personaje. Sus movimientos son muy lentos, y se detiene con frecuencia, como si estuviera muy fatigado.

No es difícil observar su deterioro progresivo. Desde que lo conozco, cada vez está más delgado y cansado. Su aspecto va empeorando. Suele tener los labios ensangrentados y secos, la ropa descuidada. Hasta este momento sólo sabía de su enfermedad mental y de una causa posible en el consumo de drogas, pero ante mi preocupación por su estado, y a pesar del ocultismo que se mantiene acerca del diagnóstico de los enfermos, las terapeutas me dicen que padece Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, lo que explica esa delgadez extrema. Aunque ya lo comento en la presentación del caso, quiero contextualizar este dato en el momento y circunstancias en que lo conozco, pues creo que evidencia la confianza creciente y gradual que algunas personas del equipo clínico ponen en mí.

Sesión 23 del Segundo Ciclo. Martes, 4 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal

Hoy su salud es apenas imperceptible. Aunque no dice nada, su aspecto es de estar muy enfermo. Se muestra cansado, pero además manifiesta bastante mal humor, quizás debido a su malestar. Vuelve a traer la imagen de Marilí, y reemprende su labor con desgana.

Le he traído sus dibujos. El planteamiento que él mismo hizo fue el de elaborar a partir de ellos, pero ha cambiado de opinión. Dice que se los va a llevar. Le recuerdo su propia propuesta de trabajo. No obstante, insiste en que son suyos y puede hacer lo que quiera con ellos. Le digo que es necesario que no los pierda, que al menos deje que antes tome unas fotografías. Me replica con acritud:

"¡Has tenido mucho tiempo para hacerle fotos!"

Se enfada muchísimo al decirme esto. Entiendo que, al menos hoy, no debo

fotografiar nada. Nunca antes se había mostrado reacio a esta cuestión, pero parece que el acto de reproducir sus imágenes significara que le sustraigo algo de ellas. Vuelve a decirme que son suyas. Entonces le contesto tranquilamente que estoy de acuerdo con él, que tiene pleno derecho a hacer con sus dibujos lo que quiera, y que antes de hacer ninguna fotografía más siempre voy a pedirle su aprobación, porque entiendo que puede gustarle o no. Esto parece calmarle. Observo que se vuelve a entregar a su quehacer, sin decir nada más.

Hoy nos encontramos en el extremo opuesto de su transferencia. Si en los primeros tiempos, su relación conmigo era de casi fascinación, en esta ocasión ha mostrado un rechazo intenso, que le hace elevar la voz con ira, a pesar de su cansancio. El DSM-IV ⁷⁰ contempla estas variaciones en las relaciones interpersonales como uno de los criterios diagnósticos del trastorno límite de la personalidad, caracterizado por la alternancia entre los extremos de idealización y devaluación. (John G. Gunderson, 2002, 10) Otro de estos criterios es la ira, pero he de decir que los niveles de agresividad que describe este autor son mucho mayores de lo que JF ha manifestado nunca en el taller, ya que suele ser afable; si bien se muestra furioso, como en este caso, de manera inesperada, de acuerdo a lo que los textos nos previenen.

El trastorno límite de la personalidad, según John G. Gunderson, mantiene unos límites muy difusos con muchos otros diagnósticos psiquiátricos. Pero existen unos criterios para el diagnóstico diferencial cuyos conocimientos prepara a las personas cercanas a este tipo de pacientes para adaptarse a sus pautas defensivas características. Tal es el caso de la idealización o la culpabilización. Estos/as pacientes, según Gunderson, proyectan sobre sus facultativos/as, terapeutas y cuidadores/as, el papel de abusador/a y controlador/a, lo cual, prosigue, hace muy necesario el conocimiento preciso del diagnóstico para que no interfiera en el desarrollo de la terapia.

Desde mi perspectiva, en la que no he tenido conocimiento de los diagnósticos hasta el final del proceso, sin embargo, no ha resultado demasiado complicada esta adaptación. En primer lugar, porque mi lugar no es de los descritos: estoy en el punto intermedio entre el ámbito clínico y lo externo a él, con lo cual mi implicación es de índole diferente, y es muy probable que lo que siente JF hacia mí también lo sea. Quizás también, porque este desconocimiento me situaba a la expectativa de cualquier circunstancia que fuera apareciendo, con el convencimiento de que nada de esto tendría que afectarme, ni negativa ni positivamente. No obstante, como ya he comentado, me ha sido casi imposible permanecer del todo inmune a alguna de estas. Pienso, al escuchar sus palabras sobre el derecho de "hacer lo que quiera con lo que es suyo" que, de alguna

⁷⁰ El Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, cuarta edición (DSM-IV), es el sistema de diagnóstico psiquiátrico que se utiliza actualmente en Estados Unidos y que usan clínicos e investigadores de todo el mundo. Es la última clasificación aceptada internacionalmente de enfermedades psiquiátricas, elaborada por la American Psychiatric Association y data de 1.994.

forma, JF transfiere hacia mí un enfado que podría tener con quienes le han retirado su asignación.

Su preocupación por el dinero es algo evidente. Es probable que lo esté asumiendo desde hace tiempo: cuando cuenta sus vivencias pasadas en el pueblo, dentro de la comunidad del Opus Dei, pone una atención especial a algo que llama *el pago del diezmo*. Parece ser que se trata de una aportación que debe hacer cada miembro de la comunidad en beneficio de ésta; “la décima parte de los ingresos”, según JF.

No sé de qué manera se relaciona él con esta institución, es decir, si tiene algún lugar concreto dentro de la jerarquía establecida o es sólo simpatizante, aunque, por la manera de relatar su experiencia, me inclino por esto último. De cualquier forma, parece estar vinculado a ella por su madre: me dice que es la fundadora y directora de un centro de rehabilitación de drogodependientes. Habla muy bien de su madre; dice que es una mujer muy buena. Es probable que ésta sí sea miembro del Opus Dei, por lo que JF no sólo conoce los parámetros por los que se rige sino que, en cierto modo, puede que los haya introyectado e incorporado como rasgos superyóicos. Entre ellos, por ejemplo, existe la obligatoriedad de que sus miembros entreguen una buena parte de sus ingresos, e incluso hagan testamento a beneficio de, como es llamada también, la Obra. Quizás esto se relacione con lo que nos comenta JF.

Me interesa conocer algo del funcionamiento del Opus Dei sólo para contrastarlo con la sintomatología de JF y su emergencia dentro del taller. El problema aparece en que, para hablar de estas cuestiones, nos encontramos con dos vías de información fundamentales: una recoge lo que esta institución manifiesta como sus ideales, que podemos encontrar, como ya hemos indicado, por ejemplo en www.opusdei.es, (además de innumerables textos que recogen su ideario, entre los que destacan los escritos por su fundador San José María Escrivá de Balaguer); la otra línea es la protagonizada por aquellos/as que, habiendo pertenecido en otro tiempo a ella, denuncian ahora las irregularidades que, al parecer, se producen en su interior, y que se silencian de forma oficial.⁷¹ Así, entre otras muchas pautas, se defiende la pobreza como un valor. Pero, según el testimonio de algunas de estas personas que han salido, hay una particular manera de entender la pobreza. Algunas de las estrategias que se contemplan para ser obedientes a esta premisa guardan cierta relación con los hábitos y las verbalizaciones de JF. Se ejerce ésta cuando no se tiene determinado bien en propiedad, aunque no se carezca en su uso; también cuando proceden de regalos, aunque sean muchos y de gran valor. Quizás, por ello, su insistencia en que se le regalen muchos objetos y su satisfacción al conseguirlos; de esa manera *es pobre*, y por tanto, virtuoso. Parece ser que también se considera ejercicio de la pobreza intentar conseguir el mayor rendimiento de los bienes, cuidándolos y restaurándolos, incluso usándolos menos de lo necesario para obtener una mayor duración.

⁷¹ www.opuslibros.org/libros/anexo_historia/capitulo_5.htm

Según aquellos/as que han salido de la institución, esto ocurre hasta límites que rayan en lo miserable. Es probable que influya esto en el regocijo por encontrar en las basuras materiales que convierte luego en objetos para venta, (marcos desvencijados, tablas y cartones sobre los que pinta)o en otros para su propio uso, (prendas de vestir, abalorios, utensilios, etc.)

Por otro lado, si no tiene asignación, e incluso teniéndola, JF se preocupa casi de continuo de conseguir todo el dinero que puede. Dice que para comprar pilas para sus auriculares y material de pintura. Nunca admitirá que es por su dependencia de la marihuana, sin embargo, los castigos se suceden porque, según él, lo que rebusca en la basura son restos de porros. Es de sobras conocido el fácil acceso a este producto en determinadas zonas de la ciudad, por lo que no resulta difícil pensar que pueda adquirirlo.

Además, es posible que no sea sólo por dinero que quiera vender sus obras. Obtener un beneficio material de ellas se une al prestigio de venderlas, de que haya quien desee pagar por ellas. Esto lo convierte en un auténtico artista, "que supera a Van Gogh, que en toda su vida sólo consiguió vender una". Otro detalle que parece cuidar, como ya hemos dicho, es la indumentaria de *artista*, al modo del alumnado de Bellas Artes, que tiene tan accesible, (recordemos la proximidad de esta facultad y la frecuencia de visitas que los/as pacientes de esta comunidad terapéutica hacen a su cafetería) y entre el que se desenvuelve con la mayor soltura. Quizás el deseo de sentirse uno de ellos/as le motiva para adornarse de manera muy peculiar, quizás sólo para ser considerado especial, o llamar la atención, (parece gustarle que me fije en sus adornos, que le comente algún otro que recuerde de otro día o que le diga que tengo alguno parecido).

Sesión 24 del Segundo Ciclo. Jueves, 6 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal

Pese a cuánto dijo la última vez, ha traído los dibujos que se llevó. Me los da con gesto amable, mientras me pregunto en qué momento ha cambiado de opinión, (recordemos que el día pasado me los negaba). Pero ninguno de los dos haremos referencia a la sesión anterior; yo los tomo y le agradezco que se haya acordado. JF responde a mi sonrisa y se sienta a trabajar. Es probable que lo de menos sean los dibujos en sí; cualquier objeto suyo hubiera servido para hacer valer sus derechos sobre lo que entiende de su propiedad.

Está terminando el segundo cuadro sobre Marilí. Sigue teniendo mucha fuerza, quizás éste aún más que el primero. Aquél ya lo ha vendido, así que ha hecho otro para regalárselo a la madre de la protagonista, que, al parecer, lo está esperando. Se agacha sobre su obra esmerándose en cada flor. Está muy concentrado, trabajando con pinceles muy finos, que trata con cuidado.

Es evidente que consigue dinero, vendiendo sus obras o por cualquier otro medio, pues cada día trae algo nuevo, envuelto aún en el papel o la bolsa del establecimiento donde lo ha adquirido. Le gusta enseñarme el comprobante de compra, diciéndome cuánto le ha costado. Disfruta especialmente cuando, además, le han regalado alguna cosa. Así, me muestra sus nuevos auriculares para el pequeño radiocasete que siempre lleva encendido, o pilas, o material para el taller. Esto último en verdad no lo necesita, pero se empeña en comprar, como dice "para sentirse con pleno derecho a llevárselo", lo que nunca se le ha impedido aunque el material fuera de aquí.

No tengo más que la referencia visual, "*La niña con muñeco*" de Rousseau, que usó para hacer estas dos obras, ya que ambas fueron vendidas antes de que me permitiera hacerles fotografías. Después del enfado del último día, he estimado más conveniente no tocar este tema hasta pasado un tiempo, para que volviera a surgir de manera natural. Las dos obras son bastante semejantes. Aproximadamente del mismo tamaño, cuadradas, de treinta centímetros de lado, más o menos. Hace mucho hincapié en el estampado del vestido del personaje: diminutas flores que se complace en pintar con delicadas pinceladas blancas, sobre las que pinta un diminuto punto rosa. En la segunda obra hay más flores si cabe que en la primera.

A diferencia del resto de los asistentes al taller, JF se lleva su obra cada día, por lo que tampoco veré ésta nunca más. Aún le quedaba cubrir de flores una pequeña zona del vestido, pero me dice que está cansado y que lo acabará en casa. Además, como siempre, se ha de marchar pronto para no perder el autobús. Pero antes, comentamos acerca de su proceso, y me dice que tiene interés de trabajar a partir de una imagen de las que coloco a diario en los alféizares de las ventanas. Se trata de una obra de Ensor, llamada "*Las máscaras singulares*". JF dice que le gusta mucho por los colores y la composición. No lo relaciona con nada más, sin embargo, su propia indumentaria, que transforma cada día, gracias al repertorio interminable de complementos que luce, tiene mucho que ver con esta secuencia de personajes diferentes; sobre todo es curioso observar el paralelismo con la diversidad de las máscaras, ya que JF pone el acento precisamente en su cabeza, adornándola a diario de manera variada, mientras que suele llevar casi siempre la misma ropa.



Sesión 27 del Segundo Ciclo. Martes, 18 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal.

Llega bastante animado, escuchando música como de costumbre. Después de saludar, extrae una cinta de su radiocasete y me pide con entusiasmo que la pongamos. Me dice, muy seguro, que es de Jane Crawford, pero al oírla identifico rápidamente a Presuntos Implicados. Él insiste en decir que es de esa cantante porque se trata de un

concierto en directo donde es presentada y participa con una canción. Pero esto no lo comprende y persiste en su percepción. Esto lo comento porque ejemplifica su actitud habitual, que suele ignorar o desestimar lo que no sea su propio esquema, su opinión y su concepto sobre las cosas. Sin embargo, es muy positivo que quiera compartir su música con todos/as, que habitualmente escucha en la soledad que le proporcionan los auriculares.

La obra a partir del cuadro de Ensor está ya empezada. Ha comenzado en su casa, con su propio material; un pequeño cartón que dice conseguir en un kiosco, donde se lo guardan habitualmente, y sus pinturas. A pesar de que le aseguro que los acrílicos que usamos en clase son de mejor calidad, nunca quiere usarlos para, como verbaliza, "tener derecho" sobre las obras realizadas, y "no tener que dar cuentas a nadie" si se las lleva y las vende por ahí. Así que trabaja febrilmente, pues al parecer vende todo lo que hace con facilidad. Explica que pone sus cuadros muy baratos y que "a la gente le gusta".

Uno de los síntomas fundamentales de esta patología es el miedo al abandono. JF no lo manifiesta abiertamente: parece ser autosuficiente, independiente, seguro. Sin embargo, me pregunto, mientras lo veo trabajar con detenimiento sobre su nueva obra, qué pensará acerca de su cuerpo, que parece ir disolviéndose lentamente, huyendo quizás hacia otra materialidad ignota e invisible, que hunde sus pómulos y hace emerger hacia su piel la dureza de su esqueleto. En este momento, JF busca un color verde brillante para el personaje central, haciendo mezclas en su plato, utilizando, después de mucho tiempo, los materiales del taller. Quizás no quiera vender esta obra, o haya entendido que es libre de hacer lo que quiera con ella, aunque los use.

Inesperadamente rompe su silencio y se vuelve hacia mí. Dice que ha comenzado esta obra "en estado de crisis". Me dispongo a escucharle con un gesto de acercamiento, pero no dice nada más acerca de ello. Vuelve a mostrarse silencioso. Espero, hasta que su voz reaparece para contarme, con aire orgulloso que ha estado en la cafetería de Bellas Artes y que se ha formado "un poco de revuelo" cuando se la ha mostrado a un chico que conoce. Es como si necesitara que yo sepa de su reconocimiento fuera del taller, entre quienes considera *colegas artistas*. Todos le preguntaban si realmente él ha elaborado este cuadro. Alguien le ha hecho un pequeño retrato en una servilleta de papel de la cafetería. En el dibujo, el autor ha puesto especial atención en resaltar su pequeño sombrero de colores, los auriculares, que siempre lleva puestos y su cara angulosa. Le pregunto si le apetecería a él mismo retratarse. Le recuerdo que una vez lo hizo, y el resultado fue espléndido. Pero no muestra ningún interés. Quizás piense que un autorretrato no es vendible; confía más en copiar.

De pronto me dice:

"¿Lo quieres? Te lo regalo."

Este acto transferencial me parece muy positivo. No sólo porque me hace un

obsequio sino porque es como si lo que me regalara fuera él mismo, como una fotografía de él, pues reconoce que se parece bastante al pequeño personaje dibujado a bolígrafo. Acepto su ofrenda agradecida. Aunque ya sé de los vaivenes que tiene por su propia naturaleza, parece que el vínculo transferencial se estuviera haciendo más sólido. Al menos hoy posibilita un acercamiento: puedo hablarle de que el material fundamental de la obra es la emoción, lo que pensamos y sentimos. El pequeño retrato que le han hecho, por ejemplo, revela la admiración que el dibujante siente por él. Como le digo, los sentimientos que tenemos hacia la obra o lo representado, no se pueden esconder. También, la ternura que él sentía por Marilí, se puede ver, entre otras cosas, en el cuidado que ha puesto en elaborar cada una de las flores de su vestido.



JF me escucha pacientemente, pero no parece creer en lo que digo: cuando le propongo que trabaje desde sus recuerdos o los sentimientos que le puede despertar tal o cual imagen, lo entiende como “una pérdida de tiempo”. Para él es fundamental que lo que trabaje le aporte un beneficio material, si no, considera inútil el gasto de materiales. Por ello, si vende rápidamente alguna de las versiones que hace sobre una determinada obra, se apresta a repetirla, para volver a venderla. Además, en sus interpretaciones no se arriesga a indagar sobre su propio deseo, o al menos eso parece a primera vista. Varía la composición en tanto que la encuentre demasiado complicada, según sus propias palabras, con lo que se limita a simplificarla, no sin buen criterio. De este modo, difícilmente introduce algún elemento distinto de los que puede observar en el original, lo habitual es que los que pueden resultar penosos en su elaboración, sean eliminados. El interés que verbaliza es puramente formal, que “el resultado se parezca al modelo”.

De esa manera, pudiéramos creer que no tiene ninguna carga emotiva. Evidentemente, ésta no está tan clara como en los/as otros/as pacientes, pero, aunque así lo quisiera, es inevitable la implicación con el material, con el propio hacer, trascendiendo los datos que nos ofrece el referente para penetrar, sin recelo, casi sin querer, en las veredas del inconsciente, ávidas de nuestros pasos. Precisamente las obras dedicadas a Marilí sí que se han complicado respecto al modelo: las flores del vestido, en el cuadro de Rousseau son sólo lunares. ¿Por qué cubrir de flores su vestido? Quizás para seguir cuidándola desde el recuerdo, para librarle del abandono. Hacerla florecer en su memoria es como mantenerla viva de algún modo.

Una circunstancia, en principio, adversa para él, va a posibilitar aún más esta expedición hacia el paisaje interior. Me acerco y miro su obra. Las figuras están dibujadas con rotulador negro. Sólo la central comienza a mostrar el verde de su túnica. El fondo en rojo brillante. Me dice que ha elegido este color para el fondo porque “prefiere colores más llamativos” que los de la obra. Busca ahora colores para las vestiduras de los otros personajes. Sin mirarme, me dice, un poco apurado, que la fotocopia la ha perdido o se la

han robado. Yo ya había notado que no la tenía. Me dice que temía que me enfadara por ello. Pero le sonrío: “No tiene importancia. Esa copia era tuya, y aunque hubiera sido mía... De cualquier forma, no la necesitas; tienes recursos de sobra para seguir sin necesidad de modelo.” JF me sonrío también, agradecido. No me ha pedido que le diera otra, aunque sabe que las obtengo fácilmente.

La ausencia de referente me parece muy interesante; hará posible que los cambios no sean sólo por “simplificar”, como me dice. Quizás, gracias a esto, JF se acerque a sus emociones.

Me gustaría detenerme en su manera de abordar la obra artística. Por un lado, encuentra seguridad en copiar un modelo. Parece que esta tendencia no está muy lejana a la manera de proceder que entiende cómo “hacer lo correcto”. Lo correcto es obedecer a las pautas que le marca su psicólogo; también, cumplir con las obligaciones que tiene en su entorno social, como en el grupo religioso al que parece pertenecer, lo que denomina *el pago del diezmo*. JF se sostiene en los límites que el lazo social le dibuja, así hace frente al desamparo. Quizás haya buscado en mí también la instauración de unos límites más complejos, menos flexibles, que le aseguren un esquema al que sujetarse. Ejerciendo el poder que mi situación como guía del taller me otorgaba, quizás hubiera encarnado esa *compensación ilusoria* de la que nos habla Francisco Pereña respecto al análisis, que en nuestro caso surge paralelamente :

“El ejercicio del poder dado en la transferencia sólo conduciría a una compensación ilusoria o mítica, paternal, de la natural carencia constitutiva del sujeto, lo que sólo dejaría como posibilidad la adhesión sado-masoquista.”

(Francisco Pereña, 2001, 34)

Evidentemente, JF esperaba encontrar “una verdadera clase de pintura”, quizás al estilo de lo que había tenido ocasión de conocer en la facultad de Bellas Artes. En contraste con aquélla, en el taller el único poder que ejerzo es el de devolverle su propio saber, el único que le llevará hacia su autoconocimiento, y que él parece rechazar, al que considera “una pérdida de tiempo”. El resultado inmediato de conseguir dinero, (vendiendo la reproducción de una obra conocida), o bienestar social, por cumplir una norma establecida, (premio a su buena conducta en el entorno clínico, como la devolución de su asignación; o beneplácito y aceptación de su grupo religioso y familiar) parece más opíparo que indagar en las propias emociones, a las que JF parece temer. Es probable que sienta miedo de la metáfora de su cuerpo, al que no quiere preguntarle y donde se dibuja la pulsión de muerte sin compasión.

Pero en la actividad artística tampoco hay compasión. No se puede permanecer ajeno/a al movimiento de la mano y del pensamiento, en su ir y venir al ritmo del pincel, atravesando nuestras resistencias a reconocernos en la obra, atravesando el deseo, el

temor, el sueño, el fantasma. A pesar del disfraz que el lenguaje plástico adopta, a pesar de los mecanismos de condensación, de desplazamiento, de representación simbólica, un atisbo de nuestra realidad interna se rebosa en la intensidad de los trazos, en el elemento que se apresta a emerger una y otra vez, viajando de unas imágenes a otras, como si quisiera esconderse y manifestarse a la vez.

Sesión 28 del Segundo Ciclo. Jueves, 20 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal.

Ha traído la versión sobre *"Las máscaras singulares"* de Ensor terminada. Se ha marchado, pues dice que prefiere trabajar en casa. Creo que ha traído esta última obra porque así se lo pedí, y porque para su realización usó material del taller.

Parece que JF quiere ahuyentar los tonos silenciosos del fondo del modelo y envuelve a sus personajes en un potente rojo que enciende la escena. Frente al aspecto deshilachado de sus ropajes, él opta (¿sólo por simplificar?) por un color rotundo, plano, que cubre sus cuerpos por completo, que los unifica y los destaca de manera singular sobre el candente fondo.

Probablemente por carecer de modelo, o quizás no sólo por eso, ha habido algunos cambios. De ese modo, la primera figura de la izquierda recoge sus brazos, acercando las manos a su rostro, en un gesto de desconcierto, duda o temor, que se acrecienta por las cuatro líneas verticales y paralelas que le sirven de pies, que elevan la figura sobrecogida, como signos de admiración. No obstante, mantiene su nexos con el siguiente personaje, y gracias a él, al resto. El grupo parece liderado por la figura central, a quien JF otorga quizás más poder del que le diera Ensor. En efecto, el intenso color de su túnica se sitúa en el centro y por delante de la mayor parte de los personajes; aún el que está tumbado parece estar bajo su protección. Los cuerpos, abandonando el volumen aparecen como polígonos irregulares de colores planos, que sujetan un rostro. JF, con una intuición manifiesta, elabora la potente figura central eligiendo el color verde para darle entidad, lo que refuerza su lugar y dominancia por el color de fondo, justo su complementario, el color rojo que lo sujeta y lo hace brillar con toda su plenitud. A izquierda y derecha, los planos de color se equilibran en torno a ésta: al plano blanco, luminoso, le corresponde simétricamente otro rosado, con menos luz pero compensado por su forma; al azul, lejano y estrecho, el morado, más pequeño pero casi exento. Todas las figuras se vuelven hacia la central.



Curiosamente, él mismo suele vestir, como ya he apuntado otras veces con un pantalón de peto de un verde muy intenso. Pudiera ser que sólo sea una coincidencia, pero en tal caso, me pregunto: de tener que identificarse con alguno de estos personajes ¿con

cuál lo haría? Esta escena, con un personaje central, hacia el que los otros se acercan y parecen admirar, parece ilustrar su relato acerca de sus visitas a Bellas Artes, donde se convierte en centro de atención. Lejos de abrumarle, esta expectación que provoca le llena de satisfacción, por lo que regresa cada vez que hace algo nuevo, probablemente para experimentar el placer de volver a sentirse considerado; de sentirse, de alguna manera, querido.

Todas las figuras están silueteadas en negro, lo que intensifica sus límites y conecta con la figura horizontal, tumbada a los pies, que parece subrayar la escena y cerrarla. Como los elogios que le prodigan restauran su narcisismo, estas líneas unifican las figuras, creándoles una envoltura protectora que se continúa de unas a otras, como si formaran parte de un mismo organismo, a pesar de su diferenciación. Acentúan además la postura de los personajes, que se disponen alrededor del central como una corola. Sin embargo no son del todo rotundas ya que vibran en los límites de las túnicas con un zigzag agitado que confiere a las figuras cierta inestabilidad.



Sesión 29 del Segundo Ciclo. Martes, 25 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal.

Ha llegado hasta el taller, pero dice que no puede pintar. En efecto, hace muchos días que su aspecto comenzó a deteriorarse con rapidez, sin embargo no ha dejado de venir. Hoy está aún más cansado. Él culpa a las pastillas. Se despide enseguida.

Sesión 33 del Segundo Ciclo. Martes, 18 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

Hacía días que se ausentaba, lo que siempre me preocupa mucho, pues su estado de salud es muy precario. Sin embargo, hoy inesperadamente ha aparecido con ilusiones renovadas. Entra en el taller con paso más firme que otras veces y me saluda, pronunciando mi nombre alegremente, como en los primeros tiempos. Le muestro el lienzo que le espera en el caballete. Su jovialidad se alimenta al contemplar la posibilidad de trabajar sobre este material, ya que normalmente lo hacemos sobre cartón. Aunque igualmente digno, el lienzo es considerado por JF en especial, como soporte "de verdadero artista".

Dice que ha de tomarse este próximo trabajo "muy en serio", (quizás reconozca con estas palabras que en los anteriores no se ha implicado del todo). Pero quiere fijar los límites: "Esto es para dejarlo aquí ¿no?". Se refiere, sin duda, a que en principio, esta obra tendrá que ser realizada aquí, y que no se la podrá llevar inmediatamente, como suele hacer. Le hablo de la exposición. Parece conforme, pero no obstante, intenta llevarse el lienzo con el pretexto de dar una primera capa de color a toda la superficie, para prepararla. Ciertamente quisiera presenciar la realización total de la obra, pues lo habitual es que la mayor parte la realice fuera del taller. Así que le doy razones por lo que resulta interesante su elaboración aquí. Entre otras cosas, porque podrá utilizar estos materiales y si necesita alguno más, iré a buscarlo. "Esta obra merece todos nuestros esfuerzos"-le digo, en sintonía con su entusiasmo y su código particular para expresarlo. JF se reconoce en mis palabras, espejo sonoro que él me ha enseñado a construir, y sonrío complacido.

Se decide por fin y comienza a aplicar una capa de pintura, en un tono tierra rojiza, preparado por mí a partir de los colores primarios de que disponemos y según sus indicaciones. He seguido paso a paso cuánto me decía:

- "Quiero un color marrón como la tierra."

- ¿Te acuerdas cómo se puede hacer este color? Algunas veces lo hemos dicho...

- "Creo que es mezclando rojo, azul y amarillo..."

- Bien, cogemos un poco de cada...

- "Pero, está demasiado oscuro..., échale más amarillo, y más rojo..., un poco de más rojo...Así..., así está bien."

Es curioso observar que JF, (y no sólo él, ya que esto es muy habitual) prefiere que sea yo quien prepare los colores. En su caso esto no ocurre siempre, aunque hoy, dada la importancia que ya le otorga a esta obra, parece que necesita aún más de mi sostén. Como he indicado éste es un fenómeno muy común entre los/as usuarios/as del taller. En general, me piden que les prepare el color tal o cual, incluso cuando no tienen más que volcar el bote correspondiente, a pesar de que les insto a hacerlo por ellos/as mismos/as. La única persona que no necesita este tipo de ayuda es MN. El resto actúa con un comportamiento parecido a los niños respecto a la madre; creo que tiene que ver más con el deseo de involucrarme en lo que hacen que por pereza o desconfianza en hacerlo solos/as, aunque también hay una gran parte de esto.

JF toma uno de sus pinceles y comienza a aplicar el color con mucho cuidado. Atiende de manera particular a la uniformidad, percibiendo como "fallos", las irregularidades del resultado. Va cambiando de pinceles, intentando tapar con cada uno el

rastros de las cerdas del anterior. Durante este proceso, protesta varias veces por esta razón, mientras me comenta:

“Es que necesito que esté todo muy uniforme pues voy a hacer un paisaje de almendros floridos.”

Le digo que me parece una idea muy hermosa. Replica explicándome que es por la inminencia de la primavera. Se hace un espacio de silencio. Pero levanta la voz para explicarme, con aire cómplice, que esta misma idea la ha desarrollado muchas veces, “pues se vende muy bien”. JF suele agarrarse a los mismos estereotipos una y otra vez, pero la razón, según dice, está en que son muy vendibles. Sin embargo, hay algo destacable en ellos: a pesar de que su participación en el taller le ha procurado un material para reproducir, según me cuenta, los modelos suelen ser creados por él mismo; cuando comprueba que funcionan como producto comercial, comienza a repetirlos.

He podido presenciar, más o menos, la repetición de la obra que dedicaba a su amiga Marilí, la que surgía a partir de la obra de Rousseau, *“La niña con muñeco”*. No parece haber una búsqueda en esas repeticiones, al menos conscientemente, sino que procura hacerlas lo más parecidas posible. No le cuesta nada volver a hacer lo mismo, siempre que reciba la compensación de ser aplaudido.

Me ha traído algo que ha hecho en casa. Es una interpretación de la imagen tipo del Sagrado Corazón de Jesús, que adorna algunos almanques de esos que las pequeñas empresas regalan a sus clientes. La solución que proporciona JF me parece mucho más poética que la que diera en su día quien ultimara este estereotipo: ha transformado el corazón de Jesucristo, ese elemento sacado de su medio que se muestra descarnado y extraño fuera del hueco que lo contiene; lo ha fusionado con la túnica que cubre la zona del pecho, justo donde tendría que haberlo situado si hubiera seguido literalmente el modelo. Así la túnica dibuja sus límites con esa forma, que tiende a ser un corazón sin llegar a serlo, inestabilidad que le otorga el grado de sugerencia oportuno, que en las imágenes tipo está totalmente sustituido por un “barroquismo” casi morboso. Su versión me parece interesante y estética, aunque sigue utilizando el estereotipo como garante del éxito, esta vez ni siquiera creado por él. El rostro queda absolutamente enmarcado por el cabello, siguiendo un perfil orgánico y sinuoso que se continúa en la barba. Esto parece reforzar la mirada del personaje. Con su particular afán por cerrar las formas, me parece destacable la aureola sobre la cabeza de Jesucristo; pese al tradicional círculo luminoso sin interrupciones que destaca a las figuras sagradas, JF nos muestra sólo una parte, haciéndonos partícipes de la imagen y convocándonos a visualizar el resto, que se situaría muy alto y grande respecto de la figura. Esta ausencia-presencia del resplandor divino fuera del formato parece elevar al personaje, empujarlo en un movimiento ascendente. Pero también lo despoja en cierta medida del poder que le otorgaría una forma cerrada y compacta; la cabeza de Cristo parece así algo vulnerable.

En los próximos días, tiene calculado ir a Baza, su pueblo, donde vive su madre. Está vinculado, como ya sabemos, a una comunidad del Opus Dei; es probable que tenga pensado ya a quien vender esta obra, que por su contenido, será siempre bien recibida entre los integrantes de ésta. Trae la obra muy deteriorada, pues es un trozo de lienzo enrollado y metido en un tubo de PVC, que ha convertido en estuche para transporte. Dice satisfecho que el trozo de tubo se lo han regalado; sólo ha tenido que comprar dos tapones para los extremos. Por el aspecto de la pintura se adivina que no ha usado bastidor, y que aún estando húmeda la ha metido en el tubo. Pero esto no es problema para él: le va a buscar una estructura donde sujetarla, y luego la repintará.



Días más tarde traerá esta obra montada en su bastidor. JF no ha tenido inconveniente en clavar unas puntillas sobre la misma pintura, quizás para aprovechar toda la superficie pictórica, o para adaptarla al soporte que ha encontrado. Luego las ha pintado en los colores de la zona donde están, por lo que quedan confundidas con la imagen, aunque le aportan una rudeza interesante, que se acompaña con las grietas que ya le atraviesan. Un elemento nuevo es su firma, que reincorpora en esta obra nuevamente, utilizando un sobrenombre: *Saverio*. Le pregunto sobre esto y me dice que desde ahora ha pensado en utilizarlo en vez del suyo. Lo ha escrito así, pero es probable que quiera emular al pintor Xaverio,⁷² de fama internacional, del que quizás haya oído hablar o leído algo en prensa, pero no me dice nada, como si no hubiera otro *Saverio* que él.

Vuelvo a mirar ese corazón disimulado de su carnalidad, de su vulnerabilidad, en sintonía quizás con su *decoro* ante los desnudos de Modigliani. Parece no resultar tampoco diferente a querer cubrirse con *sus éxitos*, a repintar la dureza de los clavos. Como podemos observar, pocas veces habla JF de emociones negativas, y cuando lo hace, es escasamente, retomando de inmediato los aspectos más positivos de sus vivencias, donde él siempre aparece triunfante y merecedor de todo tipo de parabienes, por su buena labor social, filial y artística, así como por su inteligencia. Probablemente teme que la evocación de sus experiencias más negativas debiliten su envoltura narcisística, no sólo hacia los otros, sino hacia él mismo, que necesita sentirse, creerse, saberse fuerte ante la embestida de la vida y de la muerte.

No estoy tan lejos de él. Me reconozco en su manera de obviarse de la tristeza, del malestar. Incluso en este entorno donde la vulnerabilidad humana se manifiesta de manera tan patente, insisto en la sonrisa, en la broma que busca

⁷² Información sobre este artista en <http://www.xaverio.com>

cómplices, para rastrear ese hábito utópico e imposible de felicidad que colma el deseo, como el bálsamo que pudiera anegar dulcemente mis huecos malheridos, mutilaciones del deseo inevitablemente castrado.

Sesión 34 del Segundo Ciclo. Jueves, 20 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

El día pasado dejó cubierto de color tierra todo el espacio de su formato. No estaba del todo conforme con la textura obtenida, que deja ver aún alguna claridad proveniente de la imprimación del lienzo. Sin embargo, creo que tiene cierta impaciencia por comenzar a pintar los almendros. Parece ilusionado pero está casi dormido, sin energía; esto parece ser efecto de la medicación. Ciertamente me parece admirable su interés, a pesar de las dificultades de las que soy testigo: sería más cómodo abandonarse al sueño en algunos de los sillones de la sala de la televisión, donde dormitan algunos/as pacientes. Sin embargo, no sólo JF sino, en general, los/as asistentes al taller vencen su somnolencia y siguen trabajando a pesar de ella.

Me comenta que cada día pintará un almendro. Es probable que en las próximas sesiones no venga al taller, pues quiere pedir permiso para irse a casa. La semana que viene cumple treinta y ocho años y desea celebrarlo con su madre, pasando algún tiempo extra con ella.

Toma decidido el color negro con el que sitúa el primer almendro en el centro de la composición. Comienza con una línea vertical a partir de la cual, por su extremo superior, elabora una serie de trazos más finos, quebrados, que parecen corresponder a las ramas. Este primer esqueleto de árbol resulta desvalido y solitario en medio del árido suelo que ha preparado para él. Las ramas aparecen algo encrespadas; no hay líneas curvas que suavicen el desasosiego que ya se adivinaba en su oscura corteza. Todo es frío y oscuro. Muy pronto toma JF el color blanco para disponer pequeñas flores a lo largo del ramaje. Vuelven a aparecer las flores del vestido de Marilí, con sus pequeñísimos centros rosas, que no consiguen iluminar el espacio, a pesar de su luz. Por el contrario, parecen reforzar su atmósfera siniestra, como la luz de las velas o las flores de plástico en un lugar sombrío.



Es un estereotipo de árbol que recuerda el paisaje japonés. Tarda poquísimo tiempo en ejecutar, ya que, al parecer, no es la primera vez que se enfrenta a esta imagen, con lo que tiene muy ensayados sus movimientos, que parecen seguir una secuencia clara: tronco y ramas negras; después, pequeñas pinceladas blancas sobre las que insiste con toques en rosa.

MN, una de las pocas personas del taller que se interesa por el trabajo del resto, opina que es bonito, pero que el árbol es demasiado pequeño. Él le comenta que no es el único, que se trata de un campo de almendros. Esto nos hace esperar una serie de elementos similares alrededor de éste para los próximos días.

Sesión 36 del Segundo Ciclo. Jueves, 27 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal

Pese a su aviso, se ha ausentado sólo un día y viene con cierta prisa por comenzar el siguiente almendro. Ha calculado un total de nueve árboles, pues, de acuerdo con su sentido del orden, quiere acercarse a la disposición que se encuentra en los campos, donde los plantan por hileras. Elabora así, en segundo lugar, otro almendro que ha colocado detrás del que ya tenía. Con esto considera que ha cumplido con lo que prometió: pintar un árbol cada día.

El psicólogo 1 viene a comprobar que está aquí. Considera el taller como una parte muy positiva en su proceso terapéutico y se asegura de que cumple con su compromiso. Sé que la terapia con los/as pacientes *límite* se basa en el establecimiento de esquemas rutinarios y repetitivos que le aportan seguridad, pactados con sus facultativos. La inclusión de nuestro taller dentro de este pacto, por un lado es reconfortante, ya que denota la trascendencia favorable que puede tener dentro de la dinámica clínica y el reconocimiento del que empieza a gozar; pero, por otro, me desorienta un poco, pues diluye el posible interés personal de JF, confundándolo con el cumplimiento de una obligación.



Para reflexionar sobre ello me sitúo en dos hipotéticos extremos opuestos: podríamos encontrarnos con la total negación a acudir al taller, con lo que su asistencia sería exclusivamente por obediencia, o con un deseo por asistir que convierte la actividad artística en este espacio en una necesidad, (como de hecho ocurre en el caso de MN). Pero, desde el comienzo de su proceso hemos asistido a la importancia que da JF a los límites, a que todo se cumpla según las directrices establecidas. Es decir, es perfectamente posible que sólo acudiera por respeto a la norma que se le impone. Pero la satisfacción ante el reconocimiento y la consideración que recibe gracias a la actividad artística son evidentes. Por ello, es probable que se esconda tras esta “imposición”, confirmándose en la observancia de las reglas; al tiempo que su psicólogo dispone un medio fácil para que pueda cumplir con sus propios propósitos, haciendo que se fortalezca su autoestima doblemente. En efecto, quizás su deseo discurra por el mismo cauce y asistiera de igual modo si no estuviera apremiado a hacerlo, pero de esta manera obtiene una reforzada

satisfacción: por el deber cumplido y por cuanto le aporta la propia actividad artística, a pesar de que siempre pretende soslayarlo como “una pérdida de tiempo”.

¿Por qué JF no quiere asumir abiertamente sus obras como ese visor de sus emociones? Quizás sienta el temor de reconocerlas, y prefiere mantener cerrada su fortaleza. Probablemente esto le libra del miedo, como si le diera la espalda al monstruo que atisba en su cuerpo y que se revela irremediabilmente en su piel horadada, en sus ojos hundidos, en sus labios lacerados, en su cansancio. O, sencillamente, como nos avisan los criterios DSM-IV para el Trastorno Límite de la Personalidad, se cumpla en él la pérdida del juicio de realidad, habitando en una realidad paralela en la que se siente seguro. Relacionarse consigo mismo de manera más o menos superficial requiere menos implicación, menos ansiedad. Así que JF sólo habla de vivencias positivas, sin hacer mención nunca de su patología; tan sólo puntualmente dirá que se encuentra mal, pero no muestra ningún temor.

Es evidente su progresivo deterioro físico. Su delgadez deja adivinar, sin esfuerzo alguno, el dibujo de sus mandíbulas. En este estado, pocas personas se entregarían a algo que le supongan ni el más mínimo esfuerzo, sin embargo, los días que ha estado más animado, me ha hablado de un proyecto que tiene entre manos, del que ya hemos hecho mención. Un local cercano a su casa, no sé si aquí o en Baza, (aunque lo he imaginado en el pueblo), es propiedad de una señora que le ha dicho que, si él saca todos los trastos inservibles que allí hay, se lo deja para trabajar, o sea, para montar su estudio. Pero, hoy por ejemplo, sus pasos no avanzan más de quince o veinte centímetros. Los efectos de la medicación ralentizan sus movimientos; el sida parece hacer el resto. No obstante, a pesar del cansancio, no se sienta nunca, y sigue hablando de un futuro ilusionante, dibujando una sonrisa en sus labios que ilumina repentinamente su mirada.

El segundo almendro, pretendiendo un efecto de perspectiva se sitúa, con un tamaño algo menor, detrás del primero. Es del mismo tipo, siguiendo idéntico esquema, tronco y ramas negras y pequeñas flores formadas por una pincelada blanca sobre la que aplica otra más pequeña rosa. Ha tardado muy poco, avisando en este tiempo: “Pues ya estoy acabando. Ya, hasta otro día”. Cuando termina, va a ver a su psicólogo. Vuelve a despedirse, con pocas ganas de hablar; está absolutamente agotado.

Su segundo árbol es más pequeño que el primero. Se sitúa en la vertical que marcara el primer tronco, justo en el eje del formato. Respecto al inicial, aparece más lejano y vulnerable, más discreto aún.

Sesión 37 del Segundo Ciclo . Martes, 1 de Abril de 2003.

Propuesta: Personal.

En contraste con los últimos días, ha llegado muy animado, dicharachero y alegre. Se quita la boina roja para mostrarme, orgulloso, que se ha teñido el pelo. Su cabello, cortísimo, luce ahora un tono anaranjado, conseguido, según me ha dicho, tras la aplicación de agua oxigenada. Hoy también se ha puesto un pendiente que ostenta en su oreja izquierda.



Meticuloso y ahorrativo, como siempre, echa una pequeñísima cantidad de color negro, blanco y rosa en un plato. No me pide nada, se sirve él sólo. Ha pensado que en el lugar que había reservado para un árbol, caben dos, así que muy rápidamente se dispone a situarlos. Primero, con negro puro, pinta los troncos y las ramas de los dos: en primer lugar, el más cercano al centro; luego el que quedaría en primer término. Son más pequeños que el primero, que a pesar de quedar en tercer lugar, sigue siendo protagonista, por su extensión y aplomo. Después se dedica a las flores. Siguiendo su orden: pincelada blanca; sobre ésta, pincelada rosa. Todo ello lo hace pausadamente, sin prisa. De pronto, observa que los últimos árboles que ha hecho tienen bastantes más flores que los dos primeros. Se propone “hacer florecer” con más abundancia a estos primeros árboles. Así, surgen nuevas ramas muy floridas. Me comenta el hecho de haber hecho dos árboles, en vez de uno, como fue su primer propósito. Le pregunto qué piensa de eso, pero sus respuestas son casi monosilábicas. Esta vez contesta: “Bien”.

Yo le digo que a mí me parece muy bien: “Ha llegado de verdad la primavera en tu cuadro, ¿eh?”. Responde con una sonrisa. Él está, en cierto modo, también florecido hoy, tanto por ese cambio en su cabello, como en su actitud, más vivaz que otros días.

Cuenta los almendros que quedan para completar la obra. Le digo que es probable que la exposición se adelante. Me dice con una sonrisa: “Me tendré que adelantar yo también”. Pero le tranquilizo, pues hasta Mayo tiene tiempo suficiente.

La primera capa de color, es la que sustenta el elemento tierra. Es algo transparente desde su aplicación, pero si bien la huella del pincel le molestaba en los inicios, ya parece que se hubiera acostumbrado. No ha vuelto sobre ella, a pesar de que dijo que habría que repararla. Lo que si comenta que “tendrá que reparar” son los troncos, sobre todo “para que estén bien hundidos en la tierra, que se note que salen de ahí”.

A pesar de sus comienzos de hoy, conforme va pasando la sesión observo que no tiene muchas ganas de hablar. Sin embargo, percibo que está muy cómodo. Permanecemos

en silencio un buen rato. Me parecen muy hermosos estos momentos de silencio, siempre que ocurren con cualquiera de estas personas. Por la situación de los caballetes, yo estoy a la espalda de los/as que trabajan, de manera que veo continuamente lo que hacen. Ellos/as, como hoy JF, se saben mirados, pero parecen sentirse confortables. Cuando se generan estos largos silencios, estos momentos son aún más intensos, sólo concentrados en la obra. Desde mi asiento, retrasado respecto a la línea de caballetes, parece que no participara activamente en el taller. Pero he verificado que es necesaria esta presencia. Efectivamente, he podido constatar que, si me ausento del taller, unos minutos, aunque esté en la habitación contigua, no tardan en llamarme, con cualquier excusa. Hoy, la de JF es ofrecerme una cinta para que la escuchemos durante la sesión. Pero primero convoca mi atención llamándome, y luego coge con parsimonia su mochila, de la que va sacando cosas hasta que, por fin, la extrae del pequeño aparato de música que estaba en el fondo.

Cuando acaba, se sienta a mi lado a contemplar su obra. Comentamos cosas sin importancia, hasta que la conversación deriva hacia su pueblo, su madre. Me recuerda, orgulloso, que su madre ha sido la fundadora y presidenta durante algún tiempo del centro de desintoxicación de Baza. Parece que hay un gran problema de droga en este municipio.

Entonces me cuenta:

-“Es peligroso ir más allá de la vía. Subes la montaña, y allí sólo te encuentras gente pinchándose, metidos en las cuevas. Y la policía”.

- Pero ¿cual es el peligro?

- “ La policía, que si te ve, aunque no estés haciendo nada, si ellos sospechan, te dan unas palizas.., y te quitan la droga. Hay muchos policías, no son municipales, son de la policía nacional....A mí, menos mal que ya me conocen.”

Este tipo de relatos parecen confirmar su asiduidad a estos ambientes. Como hemos podido observar, JF no ve peligro en el consumo de sustancias, ni en sus efectos sobre sus consumidores/as, sino en la policía que vigila e intenta impedir que todo esto ocurra. Sin embargo, vuelve a decir que *a él lo conocen*, como si se situara en un lugar diferente a las personas que se esconden en las cuevas, un lugar de privilegio que le permite seguir frecuentando ese espacio *sin peligro*. Parece que entendiera que la cercanía a la ley le otorga bienestar. No en vano recomienda a otros asistentes al taller, cuando en ellos aparece cierta tendencia penderciera, que “lo mejor es no meterse en problemas”. Así parece que su supuesta o aparente adhesión a la norma es por mera supervivencia; es lo que le permite transgredirla si es necesario, pasando lo más desapercibido posible.



Sesión 38 del Segundo Ciclo. Jueves, 3 de Abril de 2003.

Propuesta: Personal.

JF hace cada vez los árboles más complejos. Ahora empieza por la derecha. Hace un solo árbol, sus ramas avanzan hasta el cielo en zigzag negro, aún más erizadas que en los anteriores. Luego cumplirá el ritual: pincelada blanca, pincelada rosa encima. Termina muy pronto pero no quiere hacer nada más. No obstante, dice que tendrá que modificar algunas cosas. Piensa en lo que llama "conchas", refiriéndose a los fragmentos de corteza que se desprenden de los troncos de algunos árboles, parece que le interesa representar esto.

Me resulta sorprendente esta cuestión, porque parece tener un sentido que va más allá de su sencillo afán porque la obra sea vendible. Así, en primer lugar, recordemos que ha mostrado preocupación porque se viera que los árboles están bien sujetos a la tierra; tenía que repasarlos:

"para que estén bien hundidos en la tierra, que se note que salen de ahí".

Es necesario que se sepa su procedencia, en qué lugar se sitúan, dónde se encuentran sus raíces. Ahora también es preciso representar cómo se van desprendiendo de sí mismos, a la vez que los cubre progresivamente de flores.

Sería muy difícil lanzar una hipótesis certera, pues es la primera vez que manifiesta verbalmente sus deseos respecto a su obra, pero parece que cada uno de los árboles se refirieran a él. Por un lado, muestra siempre su lugar respecto a su entorno social, a su familia. Es un origen del que se siente orgulloso, donde hunde bien los pies, para que nadie pueda dudarle. A pesar de su trayectoria algo quebrada y oscura, de la que sólo nos ofrece ligeras pinceladas, (como estas excursiones más allá de las vías en su pueblo, o la búsqueda de porros en las basuras), estos troncos, o su existencia, da hermosísimas y abundantes flores. Cada día, las de la sesión anterior le parecen pocas, con lo que va aumentándolas, como cuenta sus éxitos en la vida cotidiana. Incluso comienza a usar el sobrenombre que hemos podido ver en su última obra, que desplaza hacia él la fama del artista que originalmente lo ostenta.



Pero ahora se detiene en la corteza que se desprende de los árboles. El árbol descarnado, parece una metáfora de sí mismo, que físicamente es una imagen de hombre descarnado. Su cuerpo se adivina bajo las ropas, enflaquecido en extremo; su piel es escamosa y seca, con numerosas costras de heridas minúsculas; y hay algo más que también se desprende de él, su saliva se acumula en las comisuras de sus labios, se solidifica hasta el término de parecer resina de árbol, elástica y espesa.

La contratransferencia es adivinable, pero no en todos sus matices. Quiero decir; como una interlocutora más, su aspecto no me parece precisamente agradable, sobre todo por la última cuestión. Pero esto me hace tratarlo aún con más cuidado, conteniendo su desánimo como si sostuviera esos fragmentos de su sí mismo dispuestos a desprenderse en cualquier momento, reintegrándolos con su propia energía de otros días, con el recuerdo de su obra, de sus triunfos y sus aciertos.

Su aspecto, al fin y al cabo, es sólo corteza, la misma que nos envuelve a cualquier ser humano. La reconocemos como nuestra, al tiempo que la extrañamos, mientras se presta irremediabilmente a ser inscrita por el tiempo, que traza sus huellas indelebles, como un mapa de rastros de lo que fue. El recuerdo dibuja itinerarios sobre la piel, y presagia lo que nos queda saber de nuestra historia en un lenguaje tan críptico como nítido, que adivinamos aún sin querer.

En su obra, la perspectiva tradicional se invierte; los árboles más altos, que corresponderían a los más lejanos, son los más grandes y complejos. El orden que ha seguido, para situar los árboles es el siguiente:

- Primer árbol: Lo sitúa en la vertical central, en la mitad superior, (aproximadamente en la sección áurea).
- Segundo árbol: Por encima del primero.
- Tercer árbol: Por debajo del primero.
- Cuarto árbol: Debajo del tercero.

Hasta aquí, la primera columna realizada. Se adivina que el cuadro contendrá, al ser terminado, un total de doce árboles. El árbol número cinco, lo ha situado en la esquina superior derecha, al lado del segundo. Los primeros que hizo, aunque más grandes que los posteriores, eran mucho más simples. Conforme la obra avanza, vuelve a ellos para enriquecerlos con más ramas y flores, pues esta es la pauta que está siguiendo en los últimos, hasta el extremo en que se convierten en protagonistas.

Dice:

“Al final, todo el cuadro va a estar lleno de puntitos. Como si fueran sólo puntos...Gracias a los troncos y las ramas,... por los troncos se ve que son árboles y no sólo puntos.”

Parece que quisiera otorgarle una importancia especial a estas flores que han de cubrir su obra. Casi ocultan las ramas que le dan sostén, pero JF afirma que gracias a estas ramas y a los oscuros troncos sabemos que se trata de árboles. No puedo tener la certeza de

que sus reflexiones apunten más allá de su significado manifiesto. Pero la dinámica de este taller me ha enseñado a intentar ver más allá de las palabras, más allá de las imágenes, por si fuera posible otros paisajes que quedaran velados a primera vista. Es probable que algunos se aventuren incluso en mi propio deseo, por lo que he de ser precavida. Pero no por eso he de silenciarlos; es probable que la mayoría se queden sólo en posibilidades, en veredas sin caminantes. Así que planteo una encrucijada: quizás JF está sólo hablando de su obra como un cuadro lleno de árboles floridos, fácil de vender, (no es la primera vez que lo hace); o quizás esté hablando, aún lejanamente, de sí mismo. Es probable que se vea tan representado en esta imagen que se oculte detrás de ella para pasar desapercibido, pero yo no puedo dejar de ver las “*conchas*” de su cuerpo malherido, y sus “*flores*” cubriendo las zonas más sombrías de su existencia. *Flores* de fama que se le adhieren al tiempo que se vuelve *Xaverio*, o *flores* de otro tipo, tangibles y cotidianas, que adornan su cuerpo en forma de sombreros, collares, pendientes, pañuelos y que relucen sobre el fondo macilento de su piel cenicienta, como las flores sobre las ramas lóbregas.

Me detengo en sus palabras: “*por los troncos se ve que son árboles y no sólo puntos*”. ¿Qué quiere decirnos? Es probable que sea nada más que eso: las flores por sí mismas parece que no tendrían sentido. No son sólo puntos, o flores. Son árboles, con un lugar, una historia, un ser dentro del universo. Las flores son temporales, el adorno transitorio que engrandece por un momento. Pero parece que lo importante es el árbol que las sujeta. También el ser humano se confirma no sólo por sus éxitos, sino por toda su trayectoria. ¿Reivindica de alguna manera con sus palabras a su propio ser, más allá de que su conducta esté o no adaptada a su entorno social, más allá de que consiga flores con que adornarse? No lo sabré nunca, pues JF no verbaliza más, sus palabras no se implican más que hasta ahí, pero a lo largo de su proceso he podido constatar cómo defiende con vehemencia su propia forma de entender las circunstancias, cómo se siente seguro de sus convicciones y de sus actos, aunque reconozca que, en algunos casos, estos últimos no son los más deseables.

Le he contado la leyenda de Medina Azahara, que cuenta que un rey musulmán plantó toda la colina de almendros, para que al florecer, evocaran la vista del paisaje nevado que su esposa granadina echaba de menos. Dice que no le preocupa que sean almendros o cerezos. (En días pasados, algún médico que vino, directamente dijo: ¡Qué cerezos más bonitos!) No le interesa, por tanto, representar un tipo determinado de árbol, le sirve cualquiera que florezca y esté unido a otros similares. Esto me hace pensar que su interés no es el de representar miméticamente la naturaleza; quizás esté confirmando que efectivamente hay un contenido latente escondido, un mundo interior que respira por las diminutas flores; ojos vigilantes prendidos en las ramas, colmados de pupilas rosas que devuelven mi mirada multiplicada.

Después de deambular un rato, se ha marchado. Será, para él y para mí, la última sesión.

No lo vuelvo a ver hasta el día de la inauguración de la exposición. Para su participación en ella, JF ha terminado su cuadro, cumpliendo fielmente con el plazo establecido. Efectivamente, el día que voy a recoger las últimas obras que quedaban pendientes, me encuentro con esta imagen ya acabada. Como es de suponer, al no presenciar su elaboración es difícil saber el orden seguido, aunque por la manera particularmente secuencial de JF, puedo imaginar que seguiría trabajando la columna de la derecha, de arriba abajo; para culminar ejecutando la de la izquierda, en el mismo sentido descendente. Estos últimos árboles tienden a ser mucho más delicados en su ramaje, que se expande en el espacio generosamente, con líneas quebradas y finas, cubriendo cada uno de sus codos con una flor. La abundancia de flores es evidente; incluso se aprecia que JF ha aumentado la frondosidad de los primeros árboles para acomodarse a la manera de estos últimos. Una de las cuestiones más curiosas es que las flores son colocadas casi estratégicamente en las zonas donde la dirección de la rama cambia y, sobre todo, en sus extremos, no pudiendo encontrar ninguna rama que no esté “*protegida*” hacia el exterior por una de ellas. Tanto es así que la percepción casi cambia paradójicamente: parece que fueran las flores las que sujetan a los flacos árboles y no al revés.

No puedo dejar de ver ese paralelismo con el propio JF, que parece sujetarse merced a sus relatos de triunfos, cerrando los ojos hacia su fragilidad, cada vez más patente.

JF vuelve a firmar su obra. Esta vez escribe *Xaverio*, (la otra vez fue *Saverio*). La palabra, en el mismo color oscuro que los troncos, es subrayada con una línea negra que parece darle apoyo.



Sus flores-ojos me miran ahora otra vez. Me pregunto qué lugar construyó para mí durante el tiempo que compartimos. Este laberinto de emociones contratransferenciales, en el caso de JF es especialmente destacable. Con la mayoría de los otros/as pacientes-clientes he podido atravesar el bosque para acompañarles, a veces, incluso siendo perfectamente consciente de llevar una luz, que mejor o peor, nos iba alumbrando la senda que ellos/as marcaban. Hemos caminado juntos/as para llegar a otros lugares, o para dar vueltas sobre el mismo sitio, pero hemos caminado al fin, y ese tiempo de viaje ha sido reconfortante y hermoso. Mis pasos, muy cerca de los de mi compañero/a, quizás no han llegado a ningún otro lugar que aquél desde donde partimos, pero la vivencia de búsqueda compartida es suficiente hallazgo por sí misma.

Sin embargo, con JF, me he sentido a menudo tan lejos, que he confundido mi propio reflejo con su imagen: a lo largo del proceso he distinguido una sombra en la

espesura; creía que era él, pero sólo me estaba mirando a mí misma. La posterior elaboración y redacción de toda esta red de emociones, fantasmas y deseos propios, para hurgar en los que pudieran ser los de JF, me ha descubierto innumerables veces, partiendo de una contratransferencia parcial y ciega. Por ello, es este caso uno de los más interesantes, precisamente por esta dificultad en la relación transferencial. En efecto, la ausencia de ese *idilio* que ha caracterizado a la mayoría de ellos, ha sido mucho más provechosa de lo que pudiera parecer en principio. Ante esta circunstancia, he tenido que reforzar mi percepción, agudizar la escucha crítica no sólo hacia los datos transferenciales sino a la potente contratransferencia que despertaban. He tenido que mirar muchas veces hacia el mismo lugar desde sitios diferentes, algunos de estos lugares, auténticos abismos emocionales que, afortunadamente, han puesto en tela de juicio todo mi presupuesto, dándome la oportunidad de revisar toda la experiencia, de aprender a deshacer la maraña que quedaba oculta debajo de la engañosa y nítida trama que había creído tejer. Nada más precioso que este trabajo de la psique, que descubre el propio engaño, que destapa la apariencia y nos muestra nuestras zonas resbaladizas para aprender a sortearlas, o a pisar sobre ellas con suficiente conocimiento para no dejarnos llevar. Todo esto le debo a JF, precisamente por renunciar al regazo que yo le ofrecía, o no admitirlo del todo.

Por ello, me sigo preguntando aún hoy, qué lugar he ocupado para él todo este tiempo, qué expectativas pudo tener del taller y de la actividad y hasta qué punto estas fueron satisfechas, a pesar de mi disponibilidad y de mi cuidado para que la contratransferencia no fuera más que ese vehículo de conocimiento de la relación transferencial, siendo consciente de que en el taller sólo utilizo sus aspectos positivos. Sé cuánto placer le ha proporcionado utilizar "*materiales de artista verdadero*", asistir a las sesiones como si fueran "*auténticas clases de pintura*", e incluso exponer en una sala "*donde lo hacen los profesionales*", y quizás con ello me tendría que dar por satisfecha; quizás él lo esté. Pero, sin embargo, vuelvo a pensar en su vulnerabilidad, en su sufrimiento, en su silencio aparente, como si no ocurriera nada, mientras su vida se disuelve lentamente. No puedo librarlo de nada de esto, pero quisiera haber compartido un poco de ese peso que él disimula; quizás haya sido así.

8.3.3 GL



GL es una mujer de unos cuarenta años. Es pequeña y gruesa, con su cabello peinado en una melena corta. Su aspecto es ensimismado, inexpresivo. En el mejor de los casos reacciona con una sonrisa si se le dice que está muy guapa, o se le recuerda a su hija. Normalmente, mira sin parpadear, y no habla por propia iniciativa, excepto si está preocupada por algo. Entonces logra articular algunas palabras, con una gran economía verbal, que intenta suplir con algunos gestos.

Camina deprisa y pide un cigarrillo casi de continuo. Cuando lo consigue, fuma apresuradamente, haciendo inspiraciones muy largas y profundas, o muy cortas y repetidas. Se olvida de tirar las colillas, que se van amontonando entre sus dedos. Esto hace que tenga quemaduras y manchas en la piel de esta zona. Si acaso tiene otra cosa en las manos, de tamaño similar, se lo pone como si fuera un cigarrillo, y acaba en el cenicero como aquellos. Con frecuencia, he encontrado ahí los tapones de rotuladores, o las gomas, después de que GL haya estado en el taller.

Con frecuencia, mueve sus labios sin parar, como si succionara, y su cuerpo, con un movimiento rítmico de vaivén, característico de los momentos en que está esperando algo. No controla adecuadamente sus esfínteres, de modo que en más de una ocasión ha mojado la silla, o ha salido corriendo hacia el aseo.

Es muy impaciente. Si en el taller he estado trabajando individualmente con ella, y por alguna razón, alguien ha reclamado mínimamente mi atención durante no más de un par de minutos, se ha levantado y se ha ido.

Su diagnóstico no está claro. Parece que se trata de un tipo de esquizofrenia indefinida. Lo que sí es evidente para sus terapeutas es que se trata de un trastorno que le está produciendo un deterioro más rápido del que se considera habitual. Sus síntomas más llamativos son:

- dificultad para establecer relaciones interpersonales;
- dificultad en la comunicación;
- falta de energía (apatía);
- disminución de la iniciativa y de la voluntad (abulia);
- trastornos perceptivos.

GL vive en su domicilio familiar, con su madre y su hija. Lo que conozco acerca de su pasado es lo que ha recordado alguna vez en alguna sesión, además de lo que me ha contado alguna vez la terapeuta 1.

Tiene una hija de once años. Al parecer siempre había tenido algún problema, pero, desde el parto de la niña, empeoró. También sé de ella que estuvo trabajando de administrativa en una empresa familiar. Nada de esto es verbalizado por ella. Quizás los recuerdos respecto al nacimiento de su hija o a su primera infancia estén forcluidos, pues estos acontecimientos desencadenaron o coincidieron con el inicio de su enfermedad. Si se le pregunta directamente sobre cómo alimentaba o cuidaba a su hija, no dice nada sólo sonríe y dice que le ponía el chupete.

Cuando la conocí, su dibujo se articuló en torno a un recuerdo. El de un paseo que dio con su familia hasta la Abadía del Sacromonte. Esto lo mezcló con recuerdos de su propia niñez, hablando de su abuela y de su tía, que la acostaban en la cuna. En otra ocasión me cuenta que cuando era pequeña saltaba en la cama para divertirse, y que se ponía un bikini o unas bragas rojas, con la intención de estar “muy sexy”. En su relato se confunden los recuerdos de sí misma con lo que cuenta acerca de su hija, de la que insinúa que se masturba, aunque por la manera de contarle parece que está hablando de su propia historia.

Su madre es la que ha educado y criado a su hija. No cuenta nada de su infancia ni juventud que mencione a su madre, de la que habla refiriéndose sólo a momentos presentes. Sí que cuenta que su padre murió, aunque no demuestra ningún afecto por esta circunstancia. Tiene también un hermano, al que quiere mucho, pero tampoco hace referencia a él entre sus recuerdos pasados.

Cada mañana, viene a la Comunidad Terapéutica. Llega andando, pues su casa no queda excesivamente lejos, acompañada de otra persona. Aquí pasa el día, hasta las seis de la tarde, que vuelve a su domicilio. Se muestra bastante dócil para participar en las diversas actividades que tienen los/as pacientes, como en el taller, al que ha venido la mayor parte de las veces por obedecer a algún auxiliar o a sus terapeutas. En ocasiones, se le plantea como alternativa para que se le olvide un poco su dependencia del tabaco. Fuma compulsivamente durante todo el día. Al parecer, no le compran tabaco ni le dan dinero, pero lo pide, por lo que esta medida no resulta efectiva. Su terapeuta dice que todo lo hace de esta manera compulsiva, también comer.

Su vida consiste en estar en la Comunidad Terapéutica, y en su casa. Una de las sesiones más ricas de toda la experiencia fue protagonizada por GL precisamente un día en que estaba particularmente comunicativa, y me explicó cómo era su casa, (sesión novena del primer ciclo de prácticas). Pero no sólo atendió a ésta como ente físico, sino que fue reparando en cada estancia, con toda la carga emocional que recae sobre sus habitantes. Así conocí cómo podría ser la vida en casa de GL, y cuáles son sus sentimientos. En primer lugar, presentó a su hija. El paseo en patineta de ésta por las diversas dependencias de la vivienda fue el movimiento que hizo reparar en cada uno de los detalles.

Así mostró a su hija como alguien lejano a ella, que no la trata bien. Su hija se avergüenza de ella, hasta el punto de pegarle. No le presta atención, pero GL la adora. A veces, no hay otra cosa que le haga sonreír, excepto el recuerdo de "su niña", de la que opina que es "muy hermosa, con el cabello negro y largo".



Quien realmente ha ejercido de madre de la niña ha sido la abuela, es decir, la madre de GL. Ella la presenta como una persona autoritaria. La terapeuta 1 opina que pretende ejercer un control sobre la conducta de GL que impide que verbalice acerca de sus delirios. Una vez, cuando aún nos acompañaba la terapeuta 1 en las sesiones, de pronto, GL volvió la cabeza de un modo brusco, diciendo que alguien había dicho "puta". La terapeuta 1 dijo que era la primera vez que verbalizaba algo así. Parece ser que su madre le impide dar rienda suelta a estos trastornos, que GL vive en la más absoluta soledad. Quizás pueda ser esta una de las causas de su habitual mutismo. Cuando dibujaba el dormitorio de su madre escribió algo sobre el esquema que representaba la cama: "Sueños de Calderón", pero en vez de decirlo, como estaba haciendo con el resto de los elementos que iba dibujando, me lo dio a leer. Esto me sorprendió y le pregunté que porqué no lo decía ella. Entonces me dijo: "lo que dice mi madre, no lo puedo decir yo."

Otra de las personas que nombra a menudo es su hermano, algo menor que ella, que le produce mucha ternura. Habla de él con cariño, llamándole "mi niño". Sólo en una ocasión he podido verlo, junto a su madre y su hija. La niña, colgada de continuo del brazo de la abuela no mostraba el menor interés por lo que su madre le decía. La madre de GL asimismo, estuvo la mayor parte del tiempo hablando conmigo, y cuando GL le decía directamente algo, no le contestaba, la miraba y seguía hablando conmigo. Sin embargo, su hermano sí que parecía tratarla con más afecto, conversando con ella y hablando sobre el dibujo que habíamos expuesto.

EL TALLER DEL PRIMER CICLO

En este primer ciclo, GL acude a veintidós sesiones de nuestro taller, elaborando un total de veintidós imágenes, (aunque los números coinciden, no siempre ha correspondido a una imagen por sesión). Podemos ver, por tanto, que su asistencia ha sido muy frecuente, faltando sólo en cinco ocasiones. Al principio, esto es debido a la perseverancia de las terapeutas y al carácter dócil de GL, pero conforme ha ido pasando el tiempo, ha ido mostrando, cada vez con mayor claridad, una transferencia positiva que ha propiciado su hermoso proceso.

Sesión 1 del Primer Ciclo. Jueves, 11 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva

GL hace dos dibujos. El primero está dibujado con rotulador negro posteriormente coloreado con las tizas, excepto algún elemento que dibuja directamente con las tizas. Los diferentes elementos guardan una relación estrecha, aunque los trazos que los definen no van más allá de cada uno de ellos, es decir, los trazos no se cruzan ni tocan en el espacio que separa unos elementos de otros. No obstante, se disponen radialmente alrededor del pequeño personaje humano, como en una constelación que parece protegerle. Su autora comenta lo que dibuja, y en sus palabras sigue el mismo ritmo repetitivo de su trazo:



"Nubes, nubes, nubes, un árbol, un árbol...".

GL parece buscar con su trazo la definición de unas imágenes. En efecto, ella misma interpreta sus propios signos como "nube" o como "árbol". Así nombra algunos elementos más, les da el ser de "un hombre" o, con ternura, a la vez que dibuja complacida, dice "¡una casilla, una casilla!". Empiezo a entender que no siempre corresponden las repeticiones verbales con las de su imagen; al nombrar el elemento al que otorga el ser de "casilla", repetirá muchas veces, mientras que decide tapar con el rayado de la tiza el primer signo destinado a constituirlo, y dibujar otro similar más cerca del personaje humano. Su énfasis repetitivo crece al crecer su entusiasmo, expectante ante el surgimiento de cada nuevo signo, fascinada por ellos, como si asistiera a un nacimiento múltiple, feliz al reconocerlos.

Muestra interés porque la imagen dibujada aparezca nítida. Así, comienza dibujando con rotulador. El rotulador negro acota visiblemente el espacio, atrapando un sector que queda destinado a significar. Pero después, elabora algún signo directamente con las tizas,

que por sus características peculiares, se diluye mucho más sobre el papel que la recibe. Esto parece que le incomoda, volviendo a repetir el signo en otro lugar, (como en el caso de la "casilla"), o sobre la primera huella a tiza insiste con lápiz de grafito, (como hace al dibujar un signo que identifica como "un perrillo").

El segundo dibujo dice que es la Abadía del Sacromonte. Sitúa un signo parecido a



una chimenea en uno de los lados del tejado. En esta primera chimenea aparece el fenómeno tan frecuente en el dibujo infantil de la perpendicularidad; según el cual se construye conforme a un eje perpendicular a la línea de tejado. Pero, parece que, más que la funcionalidad que la chimenea pudiera tener como objeto único, a GL le preocupa equilibrar la composición, por lo que inmediatamente compensa con otra en el lado

opuesto. También hace lo mismo en los costados de la edificación, pero siguiendo una configuración ya no simétrica respecto a un eje vertical, sino radial respecto a un punto central. Es como si hubiera un aspa en la parte de la construcción que queda oculta, de la que se ven sólo sus extremos. Hay tres elementos que flotan en el aire: GL dice que son las campanas. Éstas también se ordenan respecto a este punto central, ocupando los huecos que quedan entre las "chimeneas", y entrando en relación espacial, por esa razón, con el camino. Esta composición, por su singularidad, tiene cierto movimiento de giro. La casa, a pesar de su estabilidad, parece estar girando sobre sí misma respecto al eje de la mirada, atrayendo las campanas en la vorágine centrípeta. Este efecto parece neutralizarse por los campos de calma verde que la flanquean. Estas manchas de color generan un espacio entre ellas, como un tubo por el que parece desarrollarse otro movimiento: es como si la casa cayera por el hueco.

Una de las cuestiones más interesantes del proceso de esta imagen es la elaboración del camino. Como se puede observar, hay una repetición en el signo que significa el camino. Ya hemos observado que GL, visiblemente molesta, tachaba en el primer dibujo uno de los elementos que volvía a repetir en otro lado. Aquí vuelve a ocurrir. En primer lugar, su mano y su atención se concentran en la edificación. Después, se aparta de esta zona del soporte y comienza a dibujar un sendero, no a partir de ella sino desde un lugar más apartado: con su huella, parece encaminarse hacia el signo que ya había construido. Esto entraña cierta dificultad, pues parece que su intención es llegar con su trazo hasta la entrada. De un solo impulso, paciente y atento, dibuja un lado y otro del camino, para comprobar, con un suspiro de desaliento, que no llega hasta donde necesita. Entonces no lo tacha, pero lo cierra, como una calle sin salida. Vuelve a comenzar desde un punto próximo. Esta vez avanzará por trechos; a cada etapa superada cierra el camino realizado y sigue avanzando con esfuerzo. GL dibuja un camino *hacia la casa*, la Abadía en este caso. Revive, de esta manera, el acto de caminar hacia ese lugar, según un recuerdo remoto de una excursión realizada en familia, como explicará más tarde.

Tanto en este dibujo como en el primero, hay una tendencia al orden en la composición. Existen unos ritmos muy claros, donde influyen varias cuestiones. En primer lugar, se repite el significante “nube”, tal y como su autora verbaliza. No ocurre todo el tiempo, pero cuando nombra un signo, como “nube”, alarga la palabra hasta que termina de dibujarla, con lo que establece una relación directísima entre el hablar y el dibujar, con un ritmo entre musical y poético. Su discurso se compone entonces de palabras sueltas que denominan lo que va dibujando, como si efectivamente leyera en una partitura una canción sin melodía atendiendo sólo a la medida y el ritmo, con largos silencios, blancas y negras, situando a la vez los distintos elementos en el espacio plástico y el tiempo. Otros momentos, permanece callada o repite verbalmente el nombre que asigna a un elemento único que acaba de dibujar y mira fascinada, como si fuera el eco de dicho elemento en su pensamiento. Correspondería, en música, a los armónicos, sonidos que se producen en los instrumentos musicales por la resonancia de otro fundamental. Como en música, la resonancia armónica en GL se resuelve con un tono suave y dulce que repite el vocablo. La contemplación de GL hacia la imagen es ensimismada. El orden que parece buscar, aunque no el único, es hacia la simetría, compensando cada elemento que añade.

Existe un elemento especialmente inquietante: en la primera imagen dibuja lo que parece el perfil de unas montañas, pero no se contenta con éste, sino que marca el ángulo que genera cada una de ellas con un pequeño rayado. Este signo es interesante y peculiar, a la vez que enigmático. ¿Pretende darle cuerpo matérico o necesita colmar el hueco? Puede que la pregunta sea otra, o que haya muchas más que no se pueden formular aún. Habrá que esperar a que ocurran muchas sesiones antes de interpretar nada. Como Marisa Rodulfo aconseja, **la interpretación que no se apoya en las propias manifestaciones del autor revela un reduccionismo al mundo simbólico del que interpreta, además de una reveladora falta de formación.** (Marisa Rodulfo, 1998)

Su actitud, desde el primer momento, es muy diligente. Se levanta con rapidez al ser invitada al taller. Nos sigue sonriendo. Durante la sesión parece mantener una manera de trabajar: primero rotula, luego colorea, a veces respeta los contornos y otras no. Sonríe casi constantemente y va describiendo lo que dibuja. Acoge con entusiasmo mi consejo de usar la barra de tiza transversalmente para solucionar grandes zonas, y se admira a cada momento:

“¡Qué bonito!”.

Habla de su niñez, de que su tía (tita Mimi) la acostaba en la cuna, hace referencia también a su abuela Clotilde. Después nombra a su hermano Antonio, (al que llama cariñosamente “mi niño”), a su madre y a su hija,(“mi niño”). Recuerda una excursión que hizo con ellos, y a partir de ahí hace el segundo dibujo. Según éste, parece que fueron desde un determinado lugar en el campo, hacia el edificio, quizás guiados por el sonido de las campanas.

Es curiosa la interpretación que hace del sonido de las campanas. Verbaliza: "Y se oían las campanas, las campanas, las campanas...", mientras las dibuja libres en el aire, sin sujeción, como el sonido. Las campanas son la metonimia de su sonido expandido en el aire.

Según la terapeuta, parece que sufre un deterioro progresivo, en el que está llegando a no ejercer control sobre sus esfínteres.

Sesión 2 del Primer Ciclo. Martes, 16 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva

GL realiza un trabajo con tizas, donde se advierte un intento de orden. Sitúa simétricamente las manchas azules que corresponden a las nubes, (verbaliza que se trata de nubes), respecto a un signo amarillo central que parece un sol o un rostro, pues sólo tiene rayos o cabellos hacia arriba, y algunos trazos que bien podrían acercarse a rasgos humanos. La forma de construir el símbolo "nube" ha cambiado: si el día anterior respondía al arquetipo habitual, hoy es un rayado en espiral. Va construyendo de arriba abajo y de izquierda a derecha, como si escribiera, aunque a veces vuelve. En una segunda línea sitúa dos manchas simétricas respecto a un eje central, arrastrando las tizas transversalmente. Entre ellas, algún signo parece querer construir lo que más abajo, en la tercera línea de actuación, consigue: se trata de un esquema, parecido a la abadía, con un camino que se configura, como en el caso anterior, desde la derecha del formato hacia su parte inferior. Esta *casa* vuelve a tener adherido a su costado algo como una chimenea. La *casa*, casi desaparece debajo del color tierra, con el que comienza a rayar toda la zona inferior derecha.



Está mucho más alterada que el día anterior. Pregunta impulsivamente:

"¿Qué pinto?, ¿Qué pinto? Nubes, nubes, nubes...".

A veces, deja de mirar el papel y sigue pintando de forma mecánica. Se va rápidamente. Cuando ve a alguien fumar, va a por un cigarrillo. Su actitud es de mayor dispersión que el otro día.

Hay algunos factores de semejanza con los trabajos del día anterior. En cuanto a contenido temático aparente, volvemos a ver las nubes, que ella misma identifica, junto a

signos parecidos a los que identificó como una casa, el sol y el campo. También presencio la construcción de la imagen, en la que unos elementos están protegidos por otros: ahora el sol se flanquea de nubes, ocupando el hueco que éstas generan con el soporte de sendos campos de color. Asimismo, la casa también se ubica en el hueco *protector*, cubriéndose posteriormente de un rayado bajo el cual desaparece su contorno parcialmente. Es como si la superficie de la *casa* no fuera suficiente para contener toda su energía. En su imagen, el dibujo, como intento de conquistar el espacio, de imponer un orden, es arrasado por la energía pulsional que desboca su trazo, como proyección de la energía de pulsión que GL no puede contener, que rebasa los contornos de su propio cuerpo, que rebasa los contornos de la *casa*. Esta *casa* parece ser el lugar donde se sitúa el epicentro de lo pulsional, que resuena en el trazo de las nubes y se expande en el rayado. Como ocurría en la abadía del día anterior, los planos de color que la escoltan neutralizan tímidamente esta energía.

Todos los elementos, (sol, nubes, prados) se colocan por encima de la casa, vigilantes, abrumadores. Especialmente el sol, con su cabello de energía radiante, ofrece un aspecto temible, opresor y dominante. Con apariencia de ser protectores, quizás hayan conseguido que la casa no se pueda situar en otro lado que en el hueco, donde parece ser fácil desintegrarse. Respecto al dibujo inmediato anterior, asistimos a lo que sería un instante después de lo que intuíamos *la caída de la casa por el hueco*, donde han hecho aparición estos personajes que contemplan la escena.

Sesión 3 del Primer Ciclo. Jueves, 18 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva

GL comienza otra vez haciendo nubes. Vuelven a cambiar. El símbolo arquetípico “nube” se dibuja con tiza, desaparece bajo una capa de color y vuelve a ser dibujado encima con lápiz. En una sola mancha, resultado de superponer varias capas de color violeta y azul, aparecen los símbolos de dos nubes. Más abajo, en una segunda línea de actuación, y volviendo a la estructura simétrica, aparecen dos zonas rayadas en abanico, en color verde, con apariencia de vegetación.

Respecto a las imágenes elaboradas en días pasados ha liberado la de hoy de aparentes protagonistas, quedándose con la esencia, con el escenario donde transcurren las anteriores. Ya no parece que haya atisbos de vida humana: no aparece ningún personaje de manera explícita, ni ninguna construcción. Sin embargo, surgen, como siempre en primer lugar, las nubes sobre las que insiste, estableciendo caminos que oscilan entre



dos polos: primero esboza, cubre después haciendo desaparecer sus perfiles en una sola mancha, para buscar otra vez la concreción de sus límites. Hay algo de humano en estas nubes, por la manera en que se acercan, fundiéndose en una sola mancha una y otra vez, como si se abrazaran, y volviendo a ser dos después. También aparecen los motivos vegetales que, junto a estos elementos atmosféricos, parecen querer situarnos en un paisaje. A pesar de que los elementos se presentan por parejas, en su frecuente estilo especular, hay en esta imagen sensación de soledad y de vacío, agudizada por el hueco que vuelve a conformarse entre los leves trazos de tiza verde. Estas manchas interpretan el papel que en otra ocasión desempeñaran sendos árboles, u otras con apariencia de prados que flanqueaban la casa. Donde en los días pasados aparecía el personaje humano o la casa, abrigados entre nubes, vegetación y el sol vigilante, hoy encontramos sólo el hueco. A pesar de la presencia rotunda de esas nubes, de la pulsión depositada en los trazos que las generan, se percibe cierta falta. **Pero el hueco no es sólo el lugar donde falta algo, hay un ser de hueco; el hueco es algo que está, algo que es. Es la falta y el deseo que nunca cesa; el anhelo de colmar lo que no se puede llenar, porque no existe quien lo pueda satisfacer.**

De pronto, GL parece bloquearse, deja de dibujar, se levanta y se va. La oigo pedir un cigarrillo. La terapeuta 1 me comenta que está sufriendo un deterioro muy rápido: su enfermedad efectivamente supone un desgaste, pero este proceso debería ser mucho más lento, conforme a lo que suele ocurrir en casos similares.

Empiezo a observar en mí misma una contratransferencia que se va a mantener a lo largo de este largo período de prácticas. Su dibujo, aparentemente inconcluso, interferido por el impulso de marcharse, me parece hermoso y sincero. Lejos de intentar llenar el espacio, de cubrir su hueco con la ilusión de un objeto de satisfacción, muestra directamente la falta. Soy consciente de que no es algo que ella haya decidido con toda su voluntad. Se levanta porque no puede contener el impulso de hacerlo; quizás un impulso alimentado esta vez por la misma circunstancia de no encontrarse dentro de ese continente que ella misma se prepara. Abandona el paisaje contenedor, el útero que comienza a construir cada vez para procurarse un lugar propio. Pero donde habría de reposar no hay más que hueco, sólo agujero sin fondo que como tal, nada puede contener, nada permanece. Como no permanece el humo que aspira con avidez, que no colma el hueco, pero le informa al menos de su existencia, le hace percibir sus límites.

A estas alturas, me ha dado tiempo a observar dos tipos de actitudes antagónicas en GL: puede tener un alto grado de agitación motriz, como le ocurre hoy, o la más completa inactividad. Es fácil suponer, como luego es corroborado por la terapeuta, que dichos desórdenes son provocados por la combinación entre enfermedad y medicación. En tal caso, el taller de arteterapia puede colaborar a que intente mantener un mayor equilibrio entre ambos extremos. Así comienzo a comprobar que la atención personalizada, con ella en concreto, es fundamental, pues en la relación transferencial es capaz de atender el intercambio que proporciona la situación de juego.

Sesión 4 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva

GL construye una imagen que se concreta en dos bandas horizontales y adyacentes. Si cabe, su actitud es más dispersa aún que en los días anteriores. Intenta, en un primer momento, comenzar como habitualmente, dibujando con el rotulador rojo, pero la curva que empieza a trazar se interrumpe de improviso y toma las tizas. Elabora su imagen con los colores azul, violeta y amarillo, a partir de movimientos repetitivos de izquierda a derecha y de arriba a abajo, durante los cuales, sólo mira las ventanas, con expresión desesperada y perdida. Como siempre, se levanta rápidamente para irse.

Ahora parece encontrar satisfacción en este movimiento repetitivo, el mismo que hace



sin parar con sus labios, como si succionara. Mantiene un interés especial por las formas nubosas y unos colores: azul y violeta. Estas nubes han ido evolucionando desde su primera imagen. Comenzaron siendo contenidas en un trazo estereotipado con rotulador negro, que las situaba en un determinado lugar y les daba una entidad particular. Inauguraban un cielo que venía a ser fragmento del paisaje que surgía debajo de ellas. Entraban así a formar parte de

una estructura, ocupaban un lugar, el lugar de *las nubes*, como ese material gaseoso que da, junto al *sol*, el nombre de *cielo* a la franja superior de algunas representaciones de espacios naturales. Pero he aquí que, pasando los días, y en un proceso bastante rápido se han ido desvinculando de sus límites, de su función meramente descriptiva y han comenzado a constituir pura energía que se desborda.

Hay algo que las distingue hoy: el movimiento envolvente y en espiral de días pasados hoy es energía pendular, polar, en las dos direcciones de la bidimensionalidad del soporte. Hay otra cuestión. GL no mira hacia el papel sino cuando cambia de tiza, sin embargo esto ha sido suficiente para mezclar azul y violeta situándolos en tres zonas, que aunque sin límites aparentes, mantienen unos márgenes de respeto entre ellas. Y, lo que es más sorprendente, no mezcla este color resultante con el amarillo, que entra como una banda que soporta a estas tres zonas por la parte inferior, que las recoge y las mantiene en un mismo espacio contenedor. Existe un elemento común en sus dibujos aparte de las *nubes* y es precisamente este espacio de contención, donde GL envuelve y protege los elementos que dibuja, como *la cuna donde la acostaba su tía Mimi*.

Por otro lado, comienzo a sentir, cada vez de forma más intensa, el carácter de mi contratransferencia. GL se muestra como un ser desvalido, dominada por una agitación de la que parece querer escapar constantemente. Es como si buscara un lugar de reposo que

no encuentra, un remanso que le diera descanso por fin. Pienso en el taller como esa *cuna*, que añora melancólicamente, pero es muy difícil llevarlo a cabo, pues su asistencia es, por ahora, por mera obediencia hacia las terapeutas que la traen. Además, no está sólo ella. He podido observar que la marcha de GL suele coincidir con la demanda verbal de alguno o alguna de los/las asistentes. Es como si en mi acto de responderle a *otro*, le hiciera sentir que desconecto con ella.

No puedo, ni quiero evitar sentir la gran ternura que me produce. Sobre todo porque no siento que me paralice, sino que al contrario, me ocupa el pensamiento en fraguar estrategias para llegar a ella, sin menoscabo del resto de asistentes y del grupo como colectivo. No siento lástima, creo que la lástima es un sentimiento cerrado en sí mismo, como una calle sin salida, un sentimiento de goce autoerótico, que se satisface en el sufrimiento ajeno, porque distingue al contemplador como preferido por la vida. Lo que me conmueve, efectivamente me conmueve, implica un movimiento, una acción, que cree en el cambio favorable de esta situación, y me insta a buscar los recursos que puedo aportar. Sería acertado hablar de com-pasión, la *Mitleid* que explica Schopenhauer como la participación en el dolor ajeno, en cuanto que manifiesta un dolor único. Supone por ello, la identidad de todos los seres ⁷³, el dolor no pertenece sólo al que padece, sino a todo ser; como, en cierto modo, siento como mío ese ser de madeja enmarañada de GL. Sus movimientos no cesan, su energía se desborda de manera continua, pero ese esfuerzo no la cambia de lugar. Al contrario, parece que la sujetara aún más, que subrayara ese lugar del que no puede escapar, que la anudara dentro de un ritmo, de un tiempo cíclico, sin principio ni fin.

En efecto, este sentimiento no me es ajeno. El esfuerzo que no nos garantiza resultados es algo que pertenece a la vida. A pesar de saberlo, esta pulsión de vida nos sigue empujando, nos hace tenaces para seguir buscando un mayor estado de equilibrio, la vuelta a la unidad originaria; aunque no escapamos a la sensación de que lo hacemos en vano, de que no se puede colmar el hueco, de que lo real es la búsqueda. GL es como un espejo de aumento, donde cada sentimiento que me habita en este sentido, cambiara de escala. Aquellos que silencio, que puedo esconder, disimular dentro de la dinámica cotidiana, que por otro lado, no permite más que pasarlos por alto, de pronto se me presentan en toda su crudeza. La acentuación de su puesta en escena, convierte la actitud de GL en metáfora de mi pensamiento, pero no por ello ni caricaturizado ni menos certero. ¿Quién está libre de este deseo de huir?

Hay una actitud contratransferencial muy especial hacia ella dentro del grupo. En efecto, para cada uno de ellos y ellas, hay una contratransferencia común, de colectivo, y una particular, pues sus transferencias así lo son. Hay una respuesta para cada uno/a, pero soy consciente de que la dirigida a GL entraña algo de más energía, pues la atención flotante hacia el grupo, vigila especialmente a GL, demostrándole una mayor presencia. He

⁷³ [http:// www.geocities.com/SoHo/Atrium/1788/filo/dicc/compasion.htm](http://www.geocities.com/SoHo/Atrium/1788/filo/dicc/compasion.htm)

podido comprobar que mi mirada actúa como garante de la contención, aunque sea en silencio, es un silencio activo, presente. He de responder a su mirada con la mía. Ambas se envuelven en un enlace recíproco y ella sonríe complacida; otras veces asiente rítmicamente, pausadamente. Cuando esta conexión no ocurre, GL se va.

La terapeuta 1 dice que, en ocasiones, GL ha hecho dibujos, copiado de láminas, muy cercanos al modelo, demostrando una gran capacidad de observación.

Sesión 6 del Primer Ciclo. Martes, 30 de Abril de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL hoy no trabaja con tizas, pues dado su carácter sumiso, le sugiero que puede usar también pintura de dedos, y lo asume como una orden. Lo que escoge por propia iniciativa es pintar con brocha. Su imagen es resultado, como otras veces, de superponer capas de color: primero azul, luego verde; con un movimiento repetitivo de izquierda a derecha y viceversa. Después, con el pincel aún manchado de azul, coge un poco de pintura roja y hace otra mancha más a la izquierda, en dirección vertical.

Ha abandonado por completo el diseño inicial. Por ello, no hay una intervención previa que organice el espacio como otras veces. Ya el último día intervino directamente con el color, pero incluso entonces estableció un orden en la imagen. Hoy es pura pulsión testimoniando su desintegración. La imagen se construye por cada uno de los movimientos que repite como si fuera un ritual: moja el pincel en la pintura y luego se abandona al movimiento rítmico. Esto le permite un esfuerzo de conexión con lo externo mínimo, sólo un instante, y la satisfacción autoerótica que se expande en el tiempo. Movimientos en los que no necesita nada más. A veces repara la vista en mí, pero parece no verme, como no ve a nadie más de la sala. Sólo dirige la vista un momento a los tarros de pintura, para caer otra vez en una especie de trance. Es como si estuviera sujeta mínimamente a la realidad por el conocimiento de que en el espacio del taller, "lo que hay que hacer es pintar".



Es probable que en los primeros días diera pie yo misma a esta idea al invitarla verbalmente a participar, al igual que lo hago con todo el que entra en el taller, pero conforme la voy conociendo, empiezo a reflexionar sobre el vacío que generan las palabras

en GL. Entiendo que, en otros modos de expresión es posible encontrar una manera de comunicar con ella mucho más profundamente. Es como si las palabras perdieran su poder apelativo. No es que no las entienda, es como si la conexión con sus significados fuera muy débil.

Parece que renunciara a la forma como límite del espacio; a la palabra como límite del pensamiento. En efecto, su silencio y su mirada, su movimiento pendular y constante, se expanden en el infinito. De esta manera todo fluye, nada permanece, nada se estanca.

Como en ocasiones anteriores, está perdida. Su intención no se concreta, divaga. No responde al estímulo. A veces, me mira fijamente, sin expresión. Está especialmente seria.

No paro de pensar en estrategias para establecer un vínculo con ella. Intento los más sencillos, los que he observado en las terapeutas. Así, sonrío si le recuerdo a su hija:

“Creo que tu hija es muy guapa....”

Contesta: “los ojos y el cabello negro, negro...”. Su respuesta, verbal, evoca una imagen en mi pensamiento. La imagen de una niña que es la única razón que le hace sonreír o comunicarse. La voz se le llena de satisfacción un momento, sus párpados se abren desmesuradamente para volver a entornarse segundos después.

Va y viene, para sentarse y seguir haciendo lo mismo. Es significativo que no quiere mancharse los dedos. A pesar de que le digo que es pintura especial para ello, que luego se quita muy bien con agua.

Pero no es la única, en general, nadie quiere mancharse, de hecho es la primera vez que se usa la pintura, a pesar de estar colocada y dispuesta para ser utilizada desde el primer día. Hasta ahora ha habido una predilección hacia los rotuladores y las tizas. Hoy, sin insistir en su utilización, comento lo agradable que es pintar con pintura húmeda, que los colores son más intensos y se pueden hacer cosas que las tizas no permiten. Parece que la publicidad surte efecto, pues surgirán otras dos obras en las que se usa la pintura de dedos.

Sesión 7 del Primer Ciclo. Jueves, 2 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

Como es ya habitual, GL escoge la tiza de color azul para comenzar. Sus movimientos pasan de ser horizontales, a verticales, y circulares, alternándolos a su antojo, cubriendo

todo el formato. Luego, tomará la pintura de dedos blanca e insistirá encima con movimientos horizontales. Hoy no ha habido ni ese primer intento de dibujo que suele hacer con el rotulador.

Hoy está muy impulsiva en sus movimientos. Procura no hablar. Hace gestos y sonidos para hacerse entender, a la manera que lo hacen los niños pequeños. Sus gestos no son explícitos en sí mismos. Es como si contara de antemano con mi comprensión. Como los gestos y sonidos que hace el bebé y sólo entiende su madre, así pretende hacerse entender GL. Es decir, se niega a usar palabras pero no se niega a la comunicación, que intenta establecer por otros medios. Niega el uso del significante, que sintetiza el mundo (Sami-Ali, 61, 1996), como niega el signo diferenciador en sus imágenes, abandonadas a un flujo continuo de existencia.

Reconozco en mí ese deseo de establecer un vínculo con ella. Pero esto ocurre siempre. Lo que es novedoso hoy es que GL *me mira*. Es decir, en días pasados he sentido esta inquietud, y he intentado que ella pudiera advertirlo sin obligarla a atenderme. Creo que se trata más de un juego de seducción que de mantener una actitud directiva con los/las pacientes-clientes, pero con algunos/as como GL resulta más complicado, por su aislamiento. Sin embargo, hoy establece una relación escópica conmigo, me dirige la mirada, y no sólo eso, produce sonidos guturales y gesticula. La terapeuta 2 entra en la sala y le regaña suavemente, diciéndole que hable, que nadie la entiende si hace eso. Pero ella me mira cómplice, entonces le sonrío, y me devuelve la sonrisa, asintiendo con la cabeza. Es como si ya antes me hubiera contado algo y con ese gesto estuviera diciéndome: “¿Ves lo que te digo?” Se me ocurre entonces asentir también. Entonces GL ríe un poco, en la misma actitud de mantener este “diálogo” sólo entre las dos. Parece muy feliz.



Es difícil distinguir si esta actitud de hoy responde a mi dedicación desde que empezamos. He supuesto que ha buscado mi complicidad, he pensado que era lo que solicitaba y se lo he dado, pero la relación que se establece entre ella y yo es algo que creamos entre las dos, como ocurre con cada uno/a de los pacientes-clientes. Por lo tanto, hay una parte que aporta ella, en este caso, pero yo apporto otra. Yo, cargada con mis propios deseos, mis propios fantasmas. Es probable que esta complicidad que creo ver en GL, sea en parte ilusión de satisfacer mi deseo de vínculo con ella. Procuro por esta razón ser especialmente meticulosa en la observación de sus gestos, apuntarlos y cotejarlos con los que le observo fuera del taller, con otras personas; o dentro del taller en días diferentes, en situaciones distintas. Pero, hay ciertos datos que son observables desde la objetividad, como sus miradas de hoy, le demos la interpretación que le demos; como su risa al obtener respuesta en mí. Sea cual sea su sentimiento o el mío, lo que es cierto es que ha habido una conexión entre las dos, aunque lo comunicado no sea más que haber

compartido ese momento. Si bien sería magnífico saber el significado de sus gestos y sus sonidos, me basta saber que ha salido de su aislamiento y que advierte que estamos ambas presentes, la una para la otra.

Si GL ha decidido para esta ocasión que la palabra es inoperante, me parece muy hermoso *jugar a su juego*, con sus reglas; pues su rostro y el mío son imágenes que se comunican de manera inmediata, no hay que esperar a que la palabra se pronuncie, a que se sitúe en un contexto, a que el discurso acabe para comprender un mensaje. Respondo con mi gesto especular, y entiende que es para ella, como yo he confiado en que su mirada era para mí. Héctor Juan Fiorini reflexiona al respecto:

“Lo que hay que producir son hechos vinculantes o bien símbolos que no sean sólo verbales. (...)Yo querría que en la sesión este paciente frente a frente recibiera y emitiera otros mensajes en la mirada, los gestos, las posturas, los tonos.”

(Héctor Juan Fiorini, 1995, 186)

Sé muy bien que esto es sólo un pequeño paso, un espacio de emergencia, donde su risa ilumina de pronto, dando color al puente que hemos logrado establecer. Sé que vendrán otros días en que GL volverá a estar sólo con GL. Y volveré a seguirla con la mirada, sin hallar respuesta. Pero es probable que quede un resto, un residuo sumergido sobre el cual quizás sea posible volver a construir un camino entre nosotras.

Sobre la imagen de GL ocurrirá algo que es necesario destacar. Va a trabajar, como viene siendo habitual, a ratos, yendo y viniendo. En una de sus ausencias se produce un incidente que ha de servir para establecer límites, esta vez al personal sanitario. Inesperadamente, una auxiliar que entra haciendo mucho aspaviento de *“las cosas tan bonitas que hacéis aquí”*, se atreve a dar un brochazo sobre el formato que está utilizando GL. Cuando la detengo, ya es demasiado tarde. Si no es por el uniforme, hubiera pensado que se trataba de una paciente, pues su euforia era bastante llamativa. Pasado el tiempo, me enteré que esta persona tiene ciertos trastornos de salud mental, que se mezcla con problemas con el alcohol. Estas interferencias me resultan siempre enojosas, aunque comprendo que el taller se sitúa en un lugar de paso, que lo hace especialmente vulnerable. Pero ésta en concreto, es doblemente desconcertante, porque ha incidido directamente sobre el objeto que se estaba elaborando. Cuando, más tarde, conozco su estado de salud entiendo que esto ocurra, pero no me explico que pueda ejercer su profesión en un contexto tan delicado como éste. Contrasto esta situación con los trámites que personalmente he tenido que pasar para poder abrir este taller, (con los que estoy plenamente de acuerdo, pues no se trata de un lugar cualquiera), y me pregunto si existe esta misma escrupulosidad para contratar a todo el personal. Creo que esto sería lo deseable, y espero que las incidencias que puedan acontecer de no ser así, sean al menos tan *inofensivas* como la de hoy.

Sesión 8 del Primer Ciclo. Martes, 7 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL construye una imagen que sigue presentando las características de las anteriores. Esta vez elige para trabajar tiza de color verde y los movimientos en espiral. Luego superpone tiza de color tierra. Ocupa casi todo el formato. Pinta de manera mecánica, como en ocasiones anteriores, mirando a cualquier sitio. Su movimiento hoy es muy expansivo, rítmico, como si siguiera una música interior.

Desde que viene la encuentro especialmente seria. Le digo que está guapa, pues esto, a veces, actúa de resorte, que la hace salir de su estado, pero hoy no funciona. Me mira, con los párpados semicerrados, sin cambiar su expresión y sin dejar de balancearse. Aunque dirige la vista hacia mí, hoy la situación es muy distinta: su mirada resbala apenas sobre mi cuerpo, como lo hace sobre la mesa, las ventanas o las sillas. Sólo se balancea, al ritmo que dibuja, volviendo a pasar una y otra vez por el mismo lugar del formato.

Sus dibujos han ido evolucionando desde las formas reconocibles de las primeras sesiones a pura energía que se desborda al ritmo constante de sus estereotipias. Según Frieda Fromm-Reichmann, estos movimientos han sido durante mucho tiempo incomprensidos y despreciados como medio de comunicación. Pero el cuerpo que se mueve es expresión. En la sesión anterior aposté por que GL estaba comunicándose conmigo, a pesar de no saber el significado preciso de su mensaje: en realidad la comunicación superaba cualquier mensaje, era comunicación puramente emocional. Encuentro en mi actitud cierto paralelismo con la convicción de esta autora del significado emotivo de las estereotipias. Fromm-Reichmann opina que *“sirven para ocultar las reacciones emotivas apropiadas que están en el fondo. A menos que estemos con el paciente durante períodos suficientemente largos, podemos tener sólo ocasión de ver la pantalla de amaramiento, sin descubrir lo que oculta”*. (Frieda Fromm-Reichmann, 1994, 25)



En efecto, una de las características esenciales de la esquizofrenia, (GL está diagnosticada como esquizofrénica) es la pérdida de contacto vital con la realidad, como explica Minkowski, (Eugène Minkowski, 2000, 87-8), siendo uno de sus aspectos más relevantes el aislamiento afectivo. El/la paciente experimenta una necesidad impulsiva de ocultar sus sentimientos. Frieda Fromm-Reichmann afirma que las estereotipias forman

parte de un lenguaje defensivo, que intenta luchar contra el rechazo, pero que los sentimientos que encubren son aquellos que requerirían una respuesta favorable, o sea,

sentimientos amistosos. Es decir, lo realmente importante de las estereotipias no es sólo lo que esconden, sino que hay una voluntad de comunicación. Lo que realmente se expresa es esta voluntad, lo cual implica cierta emergencia de la capacidad de vínculo. El significado oculto, ese significado original en la raíz del conflicto será objeto de un arduo trabajo de análisis, al que quizás, dada la naturaleza de este taller, (limitado temporalmente y fuera de la dinámica clínica oficial), no tendré acceso nunca a lo largo de esta investigación. Sin embargo, este mensaje inmediato que proporciona el movimiento continuo de GL ya no me es ajeno. Realmente, mientras GL no me dé una interpretación por sí misma, no concedo demasiada importancia a mis propias conjeturas acerca del contenido de sus mensajes. **Lo fundamental es ese mensaje inherente a la acción, al gesto, a la mirada; una comunicación inherente al lenguaje, más parecido a la música que a la palabra. Un lenguaje que penetra por todos los sentidos y apunta de manera directa a la emoción.** Como los músicos de una orquesta envuelven con su acción, y a la vez se sienten envueltos y contenidos por cada una de las intervenciones de sus compañeros/as, la mirada y la sonrisa de GL me contiene a mí como yo a ella.

El dibujo, en este caso, se convierte en registro de la estereotipia. En registro, por tanto, de su afán de huida. Es como si quisiera correr por el papel, como hace por los pasillos, buscando incansablemente la salida del laberinto. La observo ir y venir y pienso en su soledad. Me veo a mí misma buscando en mi propio laberinto cómo hacer para llegar hasta ella; sé que encontraré la manera algunas veces. Pero, así como con otros/as pacientes-clientes tengo la sensación de construir, aunque sea a un ritmo lentísimo, con GL creo que cada una de las veces que logramos establecer conexión, ésta dura lo que dura la sesión. Es como si siempre fuera la primera vez. Esto no me desalienta, por el contrario me mantiene muy activa en la búsqueda y en la atención hacia ella. A menudo, alguna de las terapeutas la toma de la mano, la retiene un poco e intenta que se integre en el taller ocupacional, o en éste, pero GL no aguanta más de unos pocos minutos para volver a escapar.

A través del hueco que dejan las puertas abiertas al pasillo, la veo pasar a ritmo muy rápido, de un lado a otro. Alguna vez entra en el taller, se para en seco y se va; o consigue sentarse y dibujar unas cuantas espirales más, para bruscamente volver a marcharse. Estos movimientos, al menos en el taller, no suponen ninguna interferencia, pues los demás asistentes, quizás por lo habitual de la situación, ni siquiera levantan la mirada cuando ella viene o va. No tanto en mí, que los entiendo como llamada en silencio, que busco un atisbo que me permita acceder a GL. No obstante, espero y advierto que en ese gesto de sentarse y seguir dibujando hay un intento de expresión, una manifestación de su presencia activa.

Sesión 9 del Primer Ciclo. Jueves , 9 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva inicialmente. Habrá una propuesta concreta para ella, indicada por una estudiante de terapia que asiste a la sesión de hoy.

Llevamos unos cuantos días con el cielo cubierto de nubes. Me consta que, en general, esto no es nada bueno para el conjunto de personas que son atendidas en este centro. Las salas aparecen sombrías. Además, no pueden salir a tomar el sol y charlar en el jardín, actividad que les ocupa habitualmente. Han de permanecer por los pasillos y la sala de la televisión. Pacientes y personal sanitario se concentran en un espacio cerrado; deambulan y se interfieren unos a otros. A cada cruce de miradas, cada roce fortuito, parece que se cargaran de energía. Puede que sea coincidencia, o no, pero la realidad es que hoy, al llegar, me han contado que ha habido un problema serio: Al parecer, CMA y CJ se han enfrentado físicamente. Un celador ha intentado parar esto atacando a su vez a CMA, (según testigos presenciales, a patadas), ella ha intentado defenderse mordiéndole. Cuando el resto del personal acude a separarlos, el celador termina amenazándola a gritos.

Cuando me están poniendo al corriente de esto, se empiezan a oír fuertes voces y golpes. Ahora ha sido un intento de fuga de un interno que no tiene permitida la salida, y que aprovecha cualquier ocasión para escapar. Esta es la razón de que desde hace unos días, el centro tiene la puerta cerrada con llave. El caso es que, para impedir que saliera, una enfermera ha resultado herida en una mano. Los gritos eran de GL que ha sido testigo de todo, entrando en un estado de ansiedad muy acusada, empezando a gritar y a jadear insistentemente. Se le ha ofrecido agua y la hemos tranquilizado. Ha venido al taller, aconsejada por la monitora del taller ocupacional, mostrándose rotundamente distinta. Ya en la sala, le aseguro que nada le va a pasar, que “aquí está segura”. Desde este momento comienza a sonreír y a hablar, manteniendo una actitud verdaderamente activa durante toda la sesión.

La imagen que hace hoy GL, difiere totalmente de todas las anteriores. Como otras veces, comienza pintando una gran franja de color verde, de forma mecánica. Pero se le propone, dado su estado de ansiedad, que pinte a su hija, pues es la única razón que le hace sonreír. La indicación no se la hago yo, sino la estudiante de terapia que me acompaña esta semana.⁷⁴ En realidad, estas interferencias me resultan un poco desconcertantes, pues el carácter del taller, como ya es sabido, es prioritariamente no directivo. El recurso más utilizado es la *sugerencia* acerca de lo que ya aparece en la imagen, digamos que *camino en*

⁷⁴ Es habitual que en las sesiones de este primer ciclo, sobre todo hasta que resulta evidente la necesidad de intimidad, estemos acompañados y acompañadas bien por la terapeuta 1 o por los estudiantes de terapia ocupacional en prácticas, o por todos a la vez. Algunas veces esto interfiere en la dinámica del taller tanto negativa como positivamente.

los alrededores de la cuestión, pero no me dirijo de manera directa a ella. Es un proceso quizás más lento, requiere más esfuerzo, pero a mi entender es menos "agresivo" que proponer abiertamente "qué dibujar". Sería como preguntarle directamente sobre un tema, quizás inofensivo o quizás no. Además, es posible que interfiriera directamente en los procesos terapéuticos que estos/as pacientes están llevando con sus facultativos; nada más lejos de mi intención. Realmente, sería muy fácil obtener una serie de temas claves que incidirían directamente en el conflicto, pero esto no es lo que nos interesa. La preocupación fundamental no es conocer la raíz del conflicto, si es que el/la propio/a paciente no la facilita; lo más importante es que encuentre un lugar que contenga su libre expresión. El carácter de los procesos de cada uno y cada una de los/las pacientes será lo que decida la emergencia del conflicto. Si en el transcurso de las sesiones, asociados a las imágenes surgen estos traumas, será justo el momento de elaborarlos, de trabajarlos a través de la expresión artística, pero no antes. No obstante, la intervención de la estudiante promueve la elaboración de una imagen que nos dará muchos datos acerca de GL y de su entorno.



El resultado es extraordinario: comienza pintando una figura⁷⁵ en la zona superior izquierda del papel, el carácter femenino lo imprime dibujándole una melena larga. Parece vestir camiseta y pantalón vaquero. En la cara sonriente, los ojos son dos signos, casi círculos; la nariz, un pequeño garabato; la boca, una curva. No tiene cejas. Lo más llamativo es que las piernas continúan en la parte que correspondería al tronco, creando una especie de tubo que penetra en él. Le hago manifiesta mi observación de que parece estar muy sola, que no está en ningún sitio. Esto sí que es un ejemplo de mi intervención. No pregunto dónde se encuentra, ni le digo que dibuje al lado esto o aquello. Lo que hago es comentar acerca de

lo que ya se ve en la imagen: un personaje solitario sin contexto. Pretendo, por un lado animarla a seguir, si es que quiere, y por otro, hacer constar que estoy con ella, que me importa lo que hace, que tiene sentido para mí.

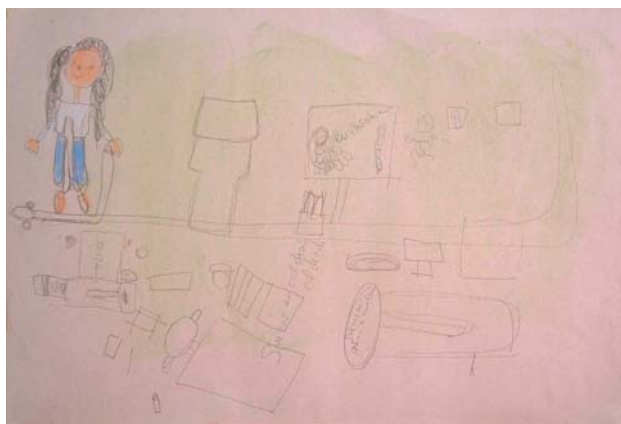
Sorprendentemente, GL le adapta sin ninguna dificultad una patineta bajo los pies, diciendo que suele patinar por toda la casa, apoyándole la mano izquierda en el manillar. Éste tiene el mismo carácter de tubo que generan las piernas del personaje, con unas dimensiones parecidas. Para explicarme cómo lo hace, GL dibuja en el aire itinerarios parecidos a los que ella elabora en sus dibujos. De pronto advierto que lo que en sus imágenes aparece con carácter de juego autoerótico, (ese ir y venir de su mano por el soporte, sin mirar lo que produce), se manifiesta ahora con un significado: el movimiento de su mano se hace expresión, y por ello, recobra el sentido originario de intercambio

⁷⁵ La imagen corresponde a un detalle del dibujo de GL, que nos permite ver más de cerca la intervención inicial.

interpersonal. Ahora significa recorrido. Las imágenes anteriores, tanto como ésta se refieren a una órbita. Así como su hija va y viene con la patineta por el espacio cerrado de la casa, GL camina por el de la Comunidad Terapéutica, describiendo órbitas, que pasan una vez y otra por los mismos lugares. Sus dibujos adquieren el valor de las cartografías que indican estos itinerarios.

Progresivamente, va dibujando el plano de su casa. Ya no le interesa el color, sólo dibuja, y escribe. En el dibujo aparecen muebles abatidos; en ocasiones, cuando pertenecen a una misma habitación, están adosados. De esta manera, la planta y el alzado aparecen conjuntamente para facilitar la visualización. Los diferentes elementos rectangulares y ovoides, correspondientes a muebles y demás elementos de su casa, se disponen ordenados, arriba y abajo de lo que parece ser un largo pasillo que se sitúa horizontalmente, dividiendo el formato en dos zonas. No hay paredes que diferencien unas estancias de otras, sólo el contenido de éstas y el discurso de GL hace que pensemos en los límites. Otra vez vuelve a aparecer la forma tubular en este pasillo, donde parece querer moverse la patineta.

Explica, en primer lugar, el comedor, que simboliza en el televisor. Algo muy característico es que insiste en algunas de las líneas ya dibujadas, cuatro o cinco veces, reviviendo el proceso cada vez. Recorre su propio trazo, como si tuviera la necesidad de envolver cada elemento en que se detiene, describiendo de nuevo recorridos sobre cada objeto.



Luego explica la terraza, las fotos que hay en la pared, su dormitorio, el de su hija y el de su madre. Hay varias cuestiones curiosas: Cuando quiere decir algo sin verbalizar, lo escribe y me lo da a leer. De esta manera, respecto a la terraza escribe “*cuchicuchicu*”, no explica lo que es, pero sonrío asintiendo para que yo adivine. Cuando le digo que quizás es el sonido del tren, se muestra encantada y ríe, (yo sabía que vive cerca de la estación de trenes).

Sobre el signo que representa la cama de su hija, exactamente sobre lo que sería la almohada, escribe “*sueños de calderón*”. Al no entender la letra, le digo que lo lea ella, pero dice que eso lo dice su madre, y “lo que dice su madre ella no lo puede decir”. Me detengo en esto porque lo considero especialmente importante. Si hay algo que llama la atención en esta sesión que nos ocupa, aún más si cabe que el propio dibujo que hoy realiza, es que GL *ha comenzado a hablar*. En efecto, ella suele estar callada. Si acaso responde con algún monosílabo, después de ser muy estimulada a hacerlo. A veces, dice alguna frase suelta, o nombra lo que dibuja, pero no es lo habitual. Sin embargo, hoy mantiene una conversación conmigo de la manera más natural, a pesar de hacerlo con un

ritmo muy pausado de palabras. Curiosamente, elabora un discurso ordenado, pasando por todos los detalles que le resultan especiales: las macetas de la terraza, algunos adornos, las fotos de su familia, etc.

Me pregunto a qué se debe este cambio repentino. Me pregunto también si su mutismo habitual responde a la negación a comunicarse. Me da la impresión que GL no se niega a la comunicación, pues da muestras de su voluntad expresiva; sin embargo calla. Su silencio verbal lo compensa con el movimiento, con la mirada y el gesto, pero apenas habla. Al escuchar las palabras de GL elaboro una idea: *quizás GL se prohíbe hablar para no hablar lo prohibido*. Sami-Ali nos habla de la *represión histérica*, en la que una “*función fuertemente sexualizada se ve inhibida para que no se realice en una determinada dirección*” (Sami-Ali, 1996, 64), poniendo como ejemplo la ceguera histérica en la que el sujeto se prohíbe inconscientemente ver para no ver lo prohibido. No quiero afirmar con esto que GL padezca este trastorno; (es evidente que no soy quien para determinar un diagnóstico). No creo que nombrar de un modo u otro lo que observo sea relevante, pero las coincidencias con lo que explica Sami-Ali son evidentes. Estos datos de hoy servirán para comprender otras cuestiones, o quizás queden sólo ahí. Por si acaso, quedarán anotados, junto a las reflexiones y conexiones con lo que me aportan los textos. Sé que he de abrir caminos a partir de mis observaciones siendo consciente de antemano que algunos no llevarán a ningún lado, quizá un buen número de ellos. Me sentiría satisfecha con que sólo uno pudiera ser útil.



La segunda cuestión respecto a su cambio es que no sólo ha comenzado a hablar, sino que lo hace *a alguien*, en este caso a mí. He contado cómo, en otras sesiones, su mirada resbala por todo lo exterior a ella misma, sin embargo hoy habla mirándome intensamente, buscando mi respuesta y acogiéndola con sonrisas o con algún otro gesto de su alfabeto expresivo. No puedo decir que a partir de este momento he comenzado a existir para ella, pero sí que hoy al menos existo. Me inviste como sujeto, como *otro*, estableciendo una conexión con lo externo, la misma que el personaje dibujado efectúa hacia el espectador con su rostro sonriente.

Hay otros detalles que merecen atención. En lo que sería su dormitorio, dibuja algo que nombra como ventana, con la persiana cerrada. Dice que su madre no quiere que la abra, tampoco que se asome. Hablamos sobre el armario y su contenido, del que no destaca la ropa sino una lámina enmarcada del cuadro de Dalí que representa a una mujer de espaldas, mirando por una ventana. Resulta trivial decir que la ventana de la imagen está abierta. ¿Por qué destaca precisamente este objeto? Antes estaba colgado en la pared, pero lo ha quitado. Es muy llamativo ese interés por la ventana, pues parece triste cuando habla de su ventana cerrada. De alguna manera la cierra doblemente al guardar la reproducción de Dalí en el armario. Lo que no he entendido es si lo ha hecho ella misma, por su voluntad, o es por iniciativa de su madre. Le entristece pensar en la ventana cerrada, sin



embargo se le ilumina la expresión cuando habla de "su cuadro", como si tuviera un tesoro guardado que sólo pudiera disfrutar ella. Como si la ventana real de su habitación se abriera a través de esa imagen, como si encontrara por fin la salida del laberinto. Es probable que, al igual que el personaje de esta obra, GL sienta que no puede pasar al lado de la luz, pero al menos la imagen le permite contemplarla. Supongo el temor real de su madre a tener la ventana abierta, dada la enfermedad de GL y lo imprevisible de sus movimientos, pero hay algo que empieza a estar claro: de algún modo, la presencia de su madre en su vida está asociada a la prohibición. Por un lado, *no puede decir lo que ella dice*, o sea, que la palabra de la madre es un terreno prohibido, con lo que la función de espejo en este caso no puede funcionar. GL ha de apartarse de este posible reflejo que su madre podría brindarle. El espejo sigue estando ahí, pero a GL le está vedado asomarse, no puede tener reflejo. Ha de cerrar los ojos y no prestar atención a esta posible imagen. Otra prohibición: *no puede abrir su ventana*, por lo que sigue con los ojos cerrados. No puede decir, no puede mirar; y de tanto cerrar a lo externo, cada vez se vuelve más silenciosa, más invisible. El discurso rebota en el interior y describe órbitas cerradas sin final.

La imagino en su habitación y me cuesta verla relajada: vuelve a ser un espacio cerrado que recorrer. El conjunto de signos que representa su cuarto es sensiblemente más pequeño que el de su hija y el de su madre, y aparecen todos los elementos adheridos, como si constituyeran un todo. En cambio, cuando representa las demás habitaciones, el espacio es mucho más diáfano.

Al pasar por las distintas habitaciones va hablando sobre sus habitantes. Se detiene especialmente en la habitación de su hija, recreándose en dibujar la cama más grande, expresando qué colores predominan, sin usarlos en el dibujo. De su hija dice estar orgullosa porque es muy guapa y estudia mucho, pero hay cosas que no le gustan: suele tratar mal a GL, incluso le pega y se ríe de ella. La abuela le regaña porque es desordenada y le gusta dar saltos en la cama. Al igual que hace en sus dibujos, o en sus movimientos, me explica repitiendo con énfasis:

-“Y bota, y bota, y bota, y bota.....”.

Acompaña a sus palabras con ese mismo movimiento sobre la silla, y una sonrisa maliciosa bastante explícita. Parece estar aludiendo a una escena de índole sexual, pero he de estar segura. Como siempre, busco un comentario que no conduzca la conversación sino que repita de algún modo lo que ella ya me ha dicho:

-“A los niños les suele gustar hacer eso, les resulta divertido. El problema es que la cama se rompe”-le respondo.

De pronto, se pone muy seria y con aire de confianza dice que su hija “se mete en su cuarto y...” Deja en el aire la frase, me mira intensamente, y asintiendo sonrío. Quiero que sienta que estoy dispuesta a escucharla, que la acompañe. Por ello, asiento también. Ella insiste, incluso se ríe. Vuelvo a un dato que ya conozco, sólo para que sienta que converso con ella:

-“ Tiene once años, es pequeña”.

Lejos de dejar su discurso, enlaza con lo que me estaba contando.

-“Es pequeña, pero lo hace”.

Nuestro diálogo, más nutrido de gestos que de palabras, parece ahora más cercano que nunca. GL confía en el lenguaje no verbal para expresarse, también confía en mi capacidad para entender. Sus últimos signos gestuales son realizados muy sutilmente, despacio, repetidas veces, como si me hablara al oído de algo bien conocido por ambas. Quiero seguir en ese nivel de comunicación, por lo cual, intento hallar el equilibrio entre no hacerle ver qué es lo que entiendo, para que no haya por mi parte ninguna interpretación que desvíe sus propósitos, y que se sienta correspondida en su actitud confidencial y dialogante. No quiero preguntar directamente a qué se refiere, pues esta pregunta podría barrer la sensación de contención y complicidad que creo experimenta desde un buen rato antes, suponiendo que sé perfectamente el significado de su mensaje. Creo que es fundamental evitar cualquier atisbo de rechazo, ya que éste parece ser uno de los mayores temores que experimentan los pacientes esquizofrénicos.⁷⁶ Además, creo que en estas situaciones es cuando realmente se ponen a prueba las nociones de vínculo y de anudamiento, fundamentales para el proceso: el nudo con el paciente-cliente, tan fuerte como sutil, necesita la tensión justa. Intento abordar la cuestión en sus alrededores, en la circunstancia:

-“¿Cómo lo hace?”.

-“Con el dedo”.

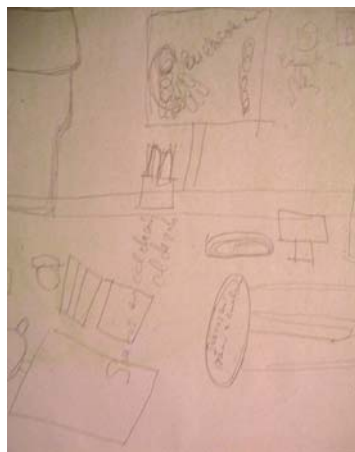
⁷⁶ Remito en concreto a las afirmaciones de Frieda Fromm-Reichmann, (Frieda Fromm-Reichmann, 1994, 26), aunque este aspecto se encuentra recogido en la mayor parte de los textos que tratan sobre la enfermedad, como por ejemplo *Esquizofrenia* J. M. Cañamares, M. Á. Castejón, A. Florit, J. González, J. A. Hernández, A. Rodríguez. Ed. Síntesis, Madrid, 2001.

Después seguirá hablando. No se hacen silencios, con lo cual mi respuesta es la propia atención que le presto. Experimento, al igual que ella manifiesta, una relación sintónica de vibración conjunta. Como afirma Héctor Fiorini: “*Se trata a la vez de una actividad no invasora, ya que incluye el permitir ser en alguna medida modelado por el paciente según su propio objeto de ilusión*”. (Héctor Fiorini, 1999, 258) o como dice Natividad Corral, se trata de ocupar el lugar del deseo, de encarnar el deseo. Pero no a ciegas; aunque es necesario mantener el canal de comunicación abierto, esta receptividad está contenida en unos límites que deben quedar muy nítidos en la relación, expresados a través de la contratransferencia como una resonancia acogedora.

Dice que su hija es muy coqueta, que se pone música en su cuarto. En ese momento, comienza a cantar una canción de amor, y cuenta:

“Yo también me ponía un biquini, o unas bragas rojas y bailaba sobre la cama, me sentía muy sexy”.

Sonríe maliciosamente. Muestra enfado porque su hija dice “palabras feas”. Al parecer, la madre de GL, riñe y pega a la niña por esto.



Todos estos datos me hacen pensar y cuestionarme si al hablarme de su hija no lo está haciendo realmente sobre sí misma. Según voy escuchando sus manifestaciones, me hago una idea de cuáles son sus circunstancias familiares. Vive en una especie de triángulo de relaciones: tres generaciones de mujeres en la que ella ocupa un lugar intermedio. Lugar complicado, sin duda, un paréntesis en el complejo mecanismo relacional, que se invisibiliza para los otros dos vértices del triángulo.

La autoridad reside en la mujer de más edad, que la ejerce sobre las otras dos, (GL y su hija). Cada vez que la madre ejerce su poder, lo hace de una manera u otra sobre GL; ésta confirma que los hechos que causan el castigo hacia la pequeña son los mismos que ella misma ha protagonizado, por lo que es probable que en cada situación reviva su propia historia, tanto por el placer experimentado, como por el castigo consiguiente. Ante la acción de la abuela sobre la niña se sitúa fundamentalmente en el lado de la niña, pero no asumiendo el papel de madre que intercede, protege o actúa de cualquier otro modo desde fuera, como un otro. Este jamás será el lugar de GL, (no creo que nunca lo haya sido). GL se sitúa *en el lugar* de la niña, dejando vacante ese lugar intermedio. Es como si se

encarnara en el cuerpo de su hija para disfrutar de la masturbación, del placer secreto de lo prohibido. GL se condensa en la niña que goza, para desplazar metonímicamente su deseo. Sin embargo, cuando es castigada por la abuela vuelve a desplazarse: mientras la niña se rebela, ella se muestra como objeto indolente, que recibe obediente, de manera natural y justificada, esta acción autoritaria del Saber Amo que establece los límites. De alguna manera, ese castigo desplazado también hacia ella, por sus antiguos y actuales *delitos*, liberan a GL del sentimiento de culpa.

La niña domina el dibujo; es el primer dato que conocí de la vida de GL, utilizado de manera recurrente por quienes la conocen para hacerla estar activa. Pero, el discurso de GL, está habitado prioritariamente por su madre. Describe a su madre como una mujer “muy guapa, es más guapa que yo”. Es como si la vida en su casa fuera algo a lo que asiste sólo como espectadora, a quien no se la deja participar. Pero GL *tiene* algo especial: su hija, que su madre, (la abuela) parece haberle arrebatado. Aquí la cuestión se complica: por la manera en que se manifiesta, para GL es natural que su madre sea la Madre Simbólica ⁷⁷, no sólo de ella, sino también de la nieta. La niña, entonces, como objeto transicional entre GL y su madre, encarna el falo que posiblemente quisiera ser GL para su madre. Quizás, como apunta Natividad Corral, para GL ser madre puede haber resultado una manera de hacer realidad “*el viejo deseo de tener una madre fálica*” ⁷⁸. De esta manera ha conseguido tenerla por fin, o la ha recobrado, (no puedo saber la relación que tenía con su madre cuando ella era una niña, aunque me inclino a pensar que el autoritarismo que trasluce en lo que cuenta sobre las actuaciones de su madre, no es algo que se origina de pronto, sino que forma parte de una manera de entender la maternidad).

En el relato surgen otros dos personajes: su padre y su hermano, pero según aquél ocupan lugares secundarios. El hermano aparece en su discurso, haciendo pensar al que escucha que está hablando de un niño pequeño. Parece que siente una gran ternura hacia él. Su padre ha sido apenas nombrado. Sé por las terapeutas que está muerto, lo que en principio nos puede hacer pensar en dos circunstancias: GL evita hablar de la experiencia traumática de la muerte de su padre, mostrando así la resistencia a revivirla de algún modo; o es algo que queda en un segundo plano de su pensamiento, concediéndole más importancia al momento presente. Esto último es algo que no me ha pasado inadvertido: hay una fuerte resistencia general a hablar de momentos pretéritos, como el nacimiento de su hija o la etapa inmediatamente posterior. La terapeuta 1 me contó después que los trastornos empezaron a aparecer a partir del nacimiento de la niña.

⁷⁷ La madre Simbólica, tal y como nos explica Natividad Corral es “*una función simbólica que introduce al niño en el marco del lenguaje y por tanto de la ley*”. Aún cuando se ausenta posibilita una relación con la hija mediante el significante. (Natividad Corral, 1996, 87-88)

⁷⁸ La Madre Fálica es “*una construcción imaginaria, una proyección del deseo infantil (...)La madre fálica encarna la fantasía del deseo infantil de ser el don de su madre, asegurándose de este modo su amor; ser su “cosita”...eso con lo que ella se satisface*” (Natividad Corral, 1996, 87-88)

En esta historia hay una pieza que falta: el padre de su hija. Nadie nombra al que participó en la concepción. No aparece en ningún momento en el relato. La escrupulosidad de las terapeutas de no revelar datos personales, excepto los precisos, me hace respetar profundamente esta cuestión y, como en el caso de los diálogos con los/las pacientes-clientes, no intentar ir más allá forzando su buena disposición fuera de los límites que ellas mismas sitúan. Sin embargo, todo me hace pensar en una circunstancia muy complicada en la vida de GL, que no siendo única, contribuyó en gran medida a su situación actual de enfermedad. Hay una cuestión insoslayable: GL es, como cualquier ser humano, un ser social, no aislado, incluso ahora que la enfermedad la sitúa en un lugar marginal. Por ello, y sin intención de culpabilizar, del escenario generador de su historia no escapa nadie, mucho menos aquellas personas más cercanas.

Para terminar, y haciendo una valoración general, para lo cual vuelvo al principio, hago una reflexión más: quizás este cambio radical en GL, que ha pasado del mutismo más absoluto a un derroche de comunicación, esté producido por la situación de miedo. Según Pichon Rivière, el sujeto que sufre un desastre, desarrolla una actitud que es la expresión de su resistencia al cambio que se requiere para poder responder a la nueva situación. (Vicente Zito Lema, 1986, 120) Este mecanismo que se pone en marcha ante la experiencia de desintegración, por el cambio que genera, se convierte en la razón de algunos tipos de terapia. Este es el caso del electroshock o la terapia de litio ⁷⁹, que hoy, (tengo constancia de ello), se sigue practicando. Ante la reacción de temor que ha sufrido GL a causa del episodio de violencia que ha presenciado, intento imaginar el terror que habrán experimentado tantos y tantos enfermos mentales a lo largo de la historia ante estas crueles prácticas.

Sesión 10 del Primer Ciclo. Martes, 14 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL va y viene varias veces. Lleva dos colillas entre sus dedos quemados. Se olvida que las tiene y las va acumulando. Ha vuelto a las formas nubosas. Comienza por la parte superior izquierda del papel, con garabatos en forma de maraña que hace con un movimiento en espiral. Utiliza tiza azul. Luego insiste en el dibujo, que se había fundido

⁷⁹ No tengo datos ciertos acerca de que GL haya sufrido este tipo de terapia, aunque no es descartable ya que es una práctica bastante habitual, también en nuestra ciudad. La razón de mencionarlo ahora es porque el efecto que ha producido la situación vivida es, en una escala mínima, similar al que se provoca con estas terapias de choque.

en la mancha de color, volviendo a marcarlo con rotulador rojo, como si quisiera definir la forma, contenerla otra vez, consciente de haberla perdido. La imagen se queda en la zona superior. Se marcha muy rápidamente.

Como suponía, el cambio radical experimentado el último día no se ha mantenido. Con GL, (y sé que me repito, como ella repite sus paseos), tengo la sensación de que cada día es el primero. Ha vuelto a su mutismo, a sus nubes concentradas, grupos de espirales cerradas que no ocupan todo el formato como otras veces. En esta ocasión son pequeños itinerarios contenidos, que parecen abarcar todos los posibles. Observo que ésta es la manera que usa para empezar las imágenes que luego se han convertido en paisajes. También algunas de sus “cartografías” han comenzado a partir de estas pequeñas masas nubosas. Son como semillas, la síntesis de todo cuanto puede suceder, representan la génesis que contiene a todo lo demás.

No atiende a mi primera demanda verbal, por lo que entiendo que hemos de tornar a la manera particular de comunicación que ella misma diseña. Según ésta, la mejor forma de llegar a ella no es ya la palabra, sino la presencia, el silencio activo con que la acojo cada vez que aparece. Acercándole el material aunque lo tenga al alcance de la mano hago constar que estoy presente y que la atiendo. No es necesario hablar, pues ella admite mi *frase gestual* y la contesta recogiendo de mi mano los colores que sé que prefiere.

Va y viene; alguna de estas veces vuelve a intervenir en su imagen. Sus paseos forman parte del crecimiento de la imagen, muy distinta que cuando surge de una sola espiral interminable. **Como al escribir o verbalizar una idea le damos forma, límite y carácter, su acto al dibujar ejerce un control sobre la emoción, la modela, le da un valor y unas dimensiones,** que les son devueltas a GL cada vez que mira su imagen. En cierto modo, el acto de elaborar la imagen, articula y diseña sus itinerarios de hoy; serían muy diferentes si el taller estuviera cerrado.



Sesión 11 del Primer Ciclo. Jueves, 16 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva

GL llega a la sala. Se va otra vez, sin atender a mi saludo. Cada día es una aventura, pues no sé qué lenguaje preferirá. Empiezo a considerar la posibilidad de que hoy prevalezca el lenguaje de gestos. Al cabo del rato viene acompañada de una celadora, que le va diciendo: *“¡Quédate aquí un rato, que así fumas menos!”*. (Tiene una tos aguda, que le hace dar arcadas).

Se sienta, obediente, pero mira hacia las ventanas. Le he visto hacer esto algunas veces, pero hoy lo hace con insistencia. Recuerdo el dibujo de su habitación y la ventana con la persiana permanentemente cerrada. Las de la sala están abiertas, aunque no entra demasiada luz. Le pregunto qué es lo que atrae su atención, siendo consciente de que en la manera de preguntarle no excluyo su posible alucinación. No parto de mi realidad perceptiva, que no advierte nada de particular en las ventanas, sino de la suya que es la que vive, lo real para ella. Recuerdo que una vez, en otro contexto, una psicóloga de orientación cognitivo-conductual me dijo que esta manera peculiar “alimenta el delirio”. Yo creo que es mejor expresar, hacer que salga aquello que le atormenta, para poderlo conocer y tratar, que no ponerle una cortina que tape “su realidad”, que es donde habita. Como yo contengo a GL, acuden los textos a hacerlo conmigo. En este caso Winnicott ilumina el sendero:

"La sesión terapéutica no apunta a investigar los hechos, y a quienquiera que practique la psicoterapia le interesa, no la verdad objetiva, sino lo que es real para el paciente."

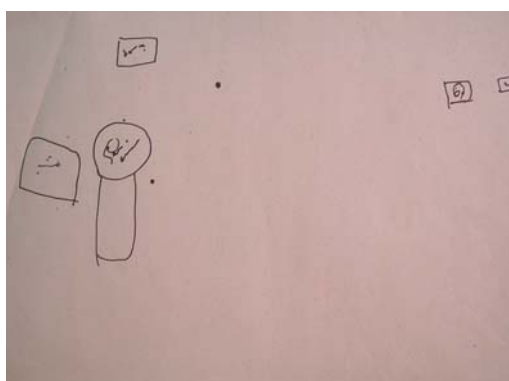
(Donald W. Winnicott, 1993, 113)

Creo que intentar silenciar el síntoma es desaprovechar el material que el/la paciente-cliente nos brinda. Sólo dejando que salga a la luz lo que le atormenta se podrá trabajar con ello. Si no, será semejante a un nido de alimañas que tapemos con cartones; nada impedirá que se reproduzcan allá dentro, que sigan minando la psique.

GL no me contesta, sólo me mira con expresión dulce. Empiezo a pensar que tendré que aguardar un tiempo para saber qué hay en las ventanas, o quizás no llegue a saberlo nunca.

De cualquier modo estoy dispuesta a esperar. Pero esta espera no me impacienta, todo lo contrario, me parece hermosa, pues las observaciones hechas día a día, que se van enlazando para darse significado a si mismas, es como la confección de un gran tapiz, que adquiere sentido al final, manteniendo el enigma hasta entonces. Un tejido de emociones, no sólo las de GL sino las mías que comparto la vivencia, que me detengo en cada uno de sus rastros, sus gestos, en la silla vacía ligeramente húmeda que deja cada vez que se marcha, en sus dedos quemados.

GL toma un rotulador. Casi creo ver aparecer sus trazos en espiral. Pero a partir de la primera curva, comienza a reproducir algo que me resulta conocido. Ha vuelto a una de las habitaciones de su casa. Por la orientación de los diversos elementos que la componen parece haber dibujado su propio dormitorio. Se distinguen especialmente el gran volumen de la cama y el armario cercano, aunque ya no adherido como la otra vez. Le digo que me recuerda a su dormitorio. Esta vez no aparece la ventana cerrada; según el dibujo anterior quedaría en el lado del espectador. Me pregunto si su dibujo es de algún modo la respuesta a mi pregunta. Sobre la almohada, parece que intenta escribir, como hizo entonces. Se distinguen apenas las primeras letras de su escrito, en las que podemos leer "Sue". En la otra ocasión, fue sobre la cama de su hija, que escribió "Sueños de Calderón".



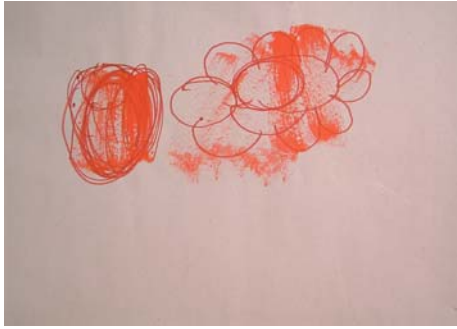
Esas palabras que GL no puede pronunciar, porque las dice su madre. Me cuestiono qué sentido dará la madre de GL a esta expresión, pero sin duda hace referencia a la obra calderoniana *La vida es sueño*. La recurrencia de este tema me hace reflexionar en su incidencia en el pensamiento de GL. Curiosamente, en esta obra Calderón insiste en la imposibilidad de discernir ante ciertas situaciones entre las apariencias del sueño y las de la vigilia ⁸⁰. Algunas circunstancias, sobre todo aquellas que determinan cambios importantes en la vida, se viven como en un sueño. Muchos sueños se experimentan como hechos que ocurren realmente. No sé si GL advierte este desenfoque; al menos su insistencia en el tema es un indicador de que genera en ella alguna cavilación. Puede que sólo sea una frase que acompañe de manera rutinaria la relación con su madre. Tampoco sé si la prohibición de decir es específica para estas palabras o para otras. Puede ser que sea

⁸⁰ Es interesante al respecto el documento: *La vida es sueño: contradicciones de una imagen* de Mariateresa Cattaneo en <http://internet.cervantes.es/internetcentros/cultura/pdf/LaVidaesSue%F1o.pdf>

GL la que haga extensivo el campo de lo prohibido.

Apenas esbozado el primer dibujo, se levanta muy deprisa y se marcha. No ha dicho nada, pero en ocasiones se levanta así para ir al servicio, pues tiene incontinencia. Luego la oigo pedir un cigarrillo a alguien en el pasillo. Sólo dice:

“¿Un cigarrillo? ¿Un cigarrillo?”



Vuelve pasado un rato. Se sienta en otro sitio y comienza a dibujar con rotulador rojo sus espirales, hasta hacer una maraña. Lo hace sin mirar al papel. Sólo mira a las ventanas. Levanta el rotulador y lo dirige hacia la derecha volviendo a sus movimientos en espiral. Advierte que el garabato es distinto, al menos eso parece, pues se detiene y lo mira. Al momento, sonrío y dice:

“ ¡Una flor! ”

Es un descubrimiento que le sorprende y agrada. Por lo que toma un pincel impregnado en pintura roja y lo aplica sobre su flor y sobre el otro garabato, con expresión de júbilo. Sigue repitiendo, con ternura:

“¡Una flor..., una flor..., una flor...!”

Se marchará igual que la otra vez, de manera inesperada.

Sesión 12 del Primer Ciclo. Martes, 21 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL viene a la sala fumando. Su manera de hacerlo es muy peculiar: da fuertes caladas, haciendo inspiraciones muy profundas, que hacen agotarse el cigarrillo con prontitud. En cada inspiración, abre mucho los ojos, mirándome con expresión de espanto. Le sugiero que suelte el cigarro en el cenicero, (está prohibido fumar dentro de la sala), y se siente con nosotros. Obediente como siempre, se lleva el cigarrillo fuera, y al momento vuelve.

Para invitarla a participar, como he hecho otros días, acudo a un reclamo. En ocasiones, le recuerdo a su hija. Hoy rememoro algo que me contó una vez acerca de un

pequeño perro que tiene. Nunca le digo que pinte, pero la presencia del material es una demanda en sí misma. Al nombrarle a su perro, sonrío y se sienta, diciendo que lo va a pintar. Su expresión al hablar es muy tierna.

Toma un lápiz y dibuja un óvalo. Para un momento, y un poco más a la derecha, dibuja un garabato, una maraña circular, buscando el cuerpo del animal. Comenta que el perro es de su hija, de color canela y muy pequeño, usando, como de costumbre, palabras sueltas, escasas. Me dice: "color rojo", indicando la pintura de dedos con la mirada. Le ofrezco un pincel impregnado en pintura roja. Comienza a aplicarla con un movimiento repetitivo de izquierda a derecha. Mira hacia el pasillo. Se levanta y se marcha, volviendo al momento y sentándose otra vez. Sigue pintando, parando alguna vez para volver a mojar el pincel. El papel, cada vez más empapado, comienza a romperse. Ella no advierte esta situación, pero una monitora que estaba observando su trabajo, le avisa de lo que pasa. Me mira, entornando los ojos. Suelta el pincel y se levanta, se va de la sala. Al momento vuelve, se sienta y, en un último intento, vuelve a tomar el lápiz, pero el papel mojado se rasga cada vez más. Suelta el papel y el lápiz, apartándose de la mesa. De pronto, su rostro cambia la expresión vacía por otra. Abre mucho los ojos, llevándose las manos hacia la zona de los riñones, y murmura, resoplando:

"Me duele, me duele..."

Le pregunto si se lo ha comentado a la terapeuta 1, si le han dado algo para aliviarle. GL no contesta. Se vuelve a levantar de la silla y se va de la sala.

A lo largo de la sesión ha cambiado de actitud. Acoge con ilusión la iniciativa de representar al perro. Parece querer que su contorno quede definido y elige un lápiz, material que le permite hacer líneas que limiten el cuerpo del animal. Pero no se para ahí y decide dar color, quizás para otorgarle una entidad más tangible, como debe ser el contacto de la piel cálida del perro. Pero no puede, o no quiere, contener su energía pulsional que rebasa los límites establecidos por ella misma, también los de la resistencia del papel. Me resulta especialmente inquietante la manera en que me mira al advertir que el papel se le ha roto. Entorna sus ojos tristes, aun mirándome con los párpados semicerrados. Es la expresión de la impotencia, como si reflexionara brevemente acerca de su dificultad para contener esa energía. Me conmueve que me dedique esa mirada, que no busca socorro, sólo el abrazo comprensivo. Es como si supiera que no puede salir de ahí; no busca que yo la saque, pero sí que la acompañe.



Me ha otorgado un lugar, justamente el que he de ocupar, pues es el que ella diseña

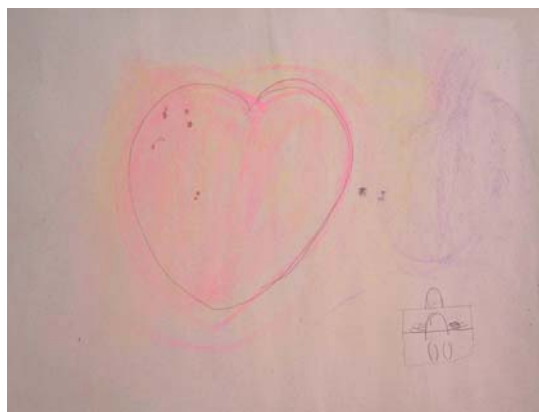
para mí: el más adecuado, el lugar de la com-pasión, desde el que puedo compartir su sufrimiento.

La terapeuta 1 me cuenta otra vez que su enfermedad se desencadena a partir del parto de su hija. Antes, ya había tenido algún problema, pero mucho menor. De hecho, ha trabajado como camarera en un hotel, y recordemos que también como administrativa en una empresa que tenía su padre. Su estado de salud actual impide el desarrollo de cualquier profesión.

Sesión 14 del Primer Ciclo. Martes, 28 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL llega muy pronto. Se sienta, y está un buen rato sin hacer nada. Hablo con ella, pero su mirada divaga por la sala, distraída por las continuas interferencias de que es objeto nuestro taller. En efecto, muchas personas entran y salen de él. En su mayor parte son celadores, enfermeras o personal de mantenimiento. Es muy difícil concentrarse en estas circunstancias; a mí también me cuesta. El continuo ir y venir de varias personas alrededor de la mesa de trabajo, hace imposible la intimidad.



No obstante, ha comenzado a pintar un fondo verde sobre el papel. Arrastra la barra transversalmente. Esto me hace pensar: fue en la primera sesión cuando le indiqué esta manera particular de usar el material. A pesar de la aparente desconexión que tiene con la realidad, parece que ha asumido esta sugerencia como parte de su repertorio técnico, que añade al que ya tenía. Sigue dando color así, con su peculiar manera repetitiva; esta vez el movimiento es de arriba a abajo.

Le ofrezco al azar otras barras de tiza. Elige una de color rosa y con su extremo dibuja un corazón muy grande en el centro del formato, que luego rellena del mismo color. Después, con un lápiz, insiste varias veces en el perfil del corazón. Abajo a la derecha, dibuja con el lápiz un esquema que parece representar una figura humana encuadrada en un rectángulo que deja su cabeza fuera.

GL parte de su movimiento que no infiere forma, sólo materia. Después acota la materia en el significante “corazón”. E insiste en su silueta, acariciándola rítmicamente. En

ese movimiento repetitivo, tanto de su acto de otorgar materia y forma a su dibujo, como el que organiza su manera de fumar, (sin parar de dar caladas), puedo ver una relación con lo rítmico, que confiere seguridad, pues no ha de preocuparse por lo que ha de venir, por lo que vino, ni por lo que viene en el momento presente. La consecución de actos o elementos iguales, nos permite la relajación en cuanto sujetos, pues las decisiones han sido ya tomadas, y se espacian en el tiempo suficientemente. Algo está claro, los gestos y acciones del ser humano hacia el movimiento no son gratuitas. El movimiento de GL, sea dibujando, caminando, fumando o manteniendo ese vaivén suyo tan característico, (cuando escucha lo que alguien le dice, impaciente porque acabe), son, sin duda, significativos en sí mismos. Parecen querer conferir un orden a sus actos, una estructura. Sue Jennings relaciona estas señales gestuales con las danzas étnicas:

"Surge una idea de orgía y de pérdida de control. Pero ¿qué puede ser más repetitivo y controlado que la mayoría de las danzas étnicas? La importancia de esto para nuestro tema reside en que se goza y se vivencia, en que es un movimiento significativo."

(Sue Jennings, 1979, 40)

Sus círculos sin fin, sus estructuras rítmicas, "cierran" la intervención que no debe salir de ahí. No es algo difuso ni sin sentido, sino que responde a su necesidad de situarse, de estar rodeada, protegida. Permiten sumergirse en la emoción sin correr riesgos; como el acto de columpiarnos puede hacernos sentir que volamos.

Está sentada con nosotras la terapeuta¹. De pronto, GL mira hacia el pasillo con un gesto rápido. Entonces pregunta a la terapeuta:

"¿Quién ha dicho eso?"

Pero no se ha oído nada. La terapeuta le pregunta acerca de lo que ha oído. Ella contesta:

"¡Han dicho puta!"

La terapeuta le dice:

"¿Lo has oído? ¿Por qué no dices lo que oyes? ¿Ves cómo no pasa nada?... GL ¿quién no te deja decir lo que oyes?"

La paciente-cliente nos mira, pero no dice nada. La terapeuta me comenta que es la primera vez que GL verbaliza sus alucinaciones auditivas. Me habla sobre el control que ejerce la madre sobre GL. Explica que, con frecuencia, los familiares de los enfermos intentan eludir la enfermedad de este modo, silenciando los síntomas. La terapeuta está muy satisfecha.

Me sorprendo gratamente al escuchar esto, pues coincide con el análisis que yo he estado realizando en torno a la relación de GL con su familia. Había estado caminando por el terreno algo inestable de la probabilidad, que ahora empezaba a asegurarse bajo mis pies, procurándome un paso más rápido.

En este momento, también anoto otro dato: es posible que cuando GL mira hacia las ventanas no es porque vea algo. No parece que se trate entonces de alucinaciones visuales sino auditivas. Como intuí, el dibujo realizado en la sesión número once era la respuesta a mi pregunta. Recordemos que le preguntaba *qué había en las ventanas*, y GL dibujó su habitación y volvió a escribir lo que no puede decir. De algún modo pintó una metáfora: su espacio donde se escriben las palabras que no puede pronunciar es como su cuerpo donde se inscribe lo prohibido de donde no ha de salir. Era como explicarme su silencio. La ventana cerrada, como su boca. Pero en esta imagen ya no hay ventana, ni abierta ni cerrada. De tanto estar cerrada, ya forma parte de la pared como un continuo silencio.

Otra conexión más. El significativo retenido que no ha de salir se asemeja a las heces o la orina que no debe dejar escapar. Como ya he dicho en alguna ocasión, padece de incontinencia, que vive con cierta ansiedad. En muchas ocasiones, ha de salir corriendo cuando ya ha mojado su asiento. Parece que en parte está producida por la medicación que toma, pero no sólo. De hecho, es el único caso que he podido observar entre las personas que han asistido al taller, y hay temporadas en que esta cuestión la controla bastante mejor, a pesar de que sigue tomando el mismo tratamiento.



Volviendo a la imagen de hoy, he de hacer hincapié en algo que me pasó desapercibido durante mucho tiempo. Se trata del pequeño dibujo realizado a lápiz del extremo inferior derecho. He observado mucho este esquema, intentando relacionarlo con dibujos anteriores. Lo más fácil era pensar que se trataba de un signo nuevo o de la evolución de algún otro. Se me ocurrió que podía ser una variante de la cama, pero revisando mis anotaciones descubrí el parecido con *su cuadro*, ese que guarda como un tesoro dentro de su armario. Ese enorme corazón sería el paisaje que contemplar a través de la ventana. Un corazón rosa es un símbolo que casi instantáneamente se relaciona con el amor, con sensaciones buenas y hermosas de la vida. Más cercano a la vida que a la muerte, a la alegría que a la tristeza. Cuando GL recordaba su juventud, no muy lejana, evocaba momentos que pasaba en su habitación, sobre la cama, con unas bragas rojas que le hacían sentirse *muy sexy*. Estos recuerdos le hacían feliz, sonreía y cantaba una canción irreconocible que hablaba del amor. Lúcidamente GL descubre que sobre el papel, al dibujar, sí que puede abrir la ventana y volver a contemplar el paisaje perdido que dejó atrás, más allá de la persiana cerrada.



Sesión 15 del Primer Ciclo, Martes, 4 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL se acerca a la mesa y se sienta, pero no manifiesta, como otras veces, el deseo de hacer una imagen. Hoy no va a hacer nada. De hecho, observado superficialmente podríamos decir que sólo ha mirado un instante y se ha ido. Para mí, que empiezo a conocer la relación que mantenemos, hay mucho más en esto. Cuando ha llegado, la terapeuta 1, presente en esta sesión de hoy, me hablaba acerca de un asunto externo al taller. Sé que GL necesita de mi atención, lo cual no quiere decir que necesite que le hable, sino que la contenga con mi silencio. Por esto, la busco con la mirada, a la vez que sigo el discurso de la terapeuta 1. Pero no es bastante. Pasea su mirada levemente sobre mí, para desviarla, como constatando que no puedo atenderla individualmente. Aún intento el vínculo que me solicita con su actitud, interrumpiendo en cierta medida la conversación de la terapeuta 1. GL sonrío inmediatamente cuando le digo que está muy guapa. Pero sabe que no le puedo prestar toda la atención que requiere, por lo que se marcha.

La terapeuta, ajena a esto, me informa acerca de su conducta compulsiva: fumar, caminar y comer, además del movimiento continuo de succión, provocado en su mayor medida por la medicación. Agradezco su disponibilidad y su compañía, aunque comienzo a contemplar la necesidad de comunicarle abiertamente mis observaciones. A pesar de que su presencia en el taller era una condición indispensable para el establecimiento de éste, advierto, cada vez con más fuerza que, en determinados casos, supone un verdadero freno para los/las pacientes-clientes que ven encarnado en ella todo el peso institucional. Aunque su labor y dedicación sea en cualquier caso mucho más cercana a ellos y ellas que la que desarrollan otros/as profesionales, no sólo por el trabajo que desempeña sino por sus cualidades humanas, sigue siendo ese puente que ha de conectar necesariamente con las normas y dinámica específicas del centro. Parece que algunos/as pacientes-clientes entienden a estas alturas que la relación conmigo es muy distinta, y la intervención de un tercero o tercera, como es el caso, no es del todo admitida, como así lo manifiestan en sus actos.

Vuelve ahora la emergencia de establecer un nuevo límite en el taller, en esta ocasión respecto a la institución. De cualquier modo, confío en la comprensión que de antemano reconozco como un gran valor en la terapeuta 1 y el coordinador de este centro. De hecho, una vez comunicada esta iniciativa, la terapeuta 1 no sólo se retira sino que es ella misma la que lo pone en conocimiento del coordinador, y la que vigila aún con más interés la tan necesaria intimidad del taller.

Sesión 16 del Primer Ciclo. Jueves, 6 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva

GL ha venido, entrando y saliendo varias veces. Aún se mantiene la presencia de la terapeuta 1, que colabora conmigo en intentar que se interese por el barro, como alternativa de la pintura. Pero no presta demasiada atención, sólo entra y sale fumando y pidiendo tabaco a quien se encuentra.

Una de las veces que la terapeuta 1 la interpela, atiende y se sienta obediente. Ella vuelve a ofrecerle barro. Es un material nuevo para GL, por lo que le facilito ese primer contacto cogiendo una pequeña porción que ella tomará de mi mano. Como hiciera con sus imágenes pictóricas, lo ha usado para sus movimientos repetitivos: pasárselo de una mano a otra, o haciendo rodar entre las manos hasta conseguir hacer un cilindro, muy pequeño. Pero se impacienta y se va, haciendo caso omiso a nuestra demanda.

Sigo pensando en el apremio de solicitar quedarme sola con los/las pacientes-clientes en el taller, pero aún he de dejar pasar algunos días, para ir haciendo visible lo que ya es evidente para mí. He de tomar nota de mis observaciones, extensivas más allá del caso particular de GL, que justifiquen este cambio de dinámica. Ya he venido apreciando la mayor voluntad de asistencia en determinadas personas cuando la terapeuta 1 se ausenta del taller, como en el caso de MUP, en el que esto se hace muy evidente, como explico en las sesiones ocho y doce. Pero este asistente ha participado en el taller sólo en tres ocasiones, con lo que me gustaría tener más datos para fundamentar convenientemente mi hipótesis.

En el caso concreto de GL, no puedo asegurar que a partir de la ausencia de la terapeuta 1 o cualquier otro/a acompañante, ella vaya a tener una mayor implicación, pero sí puedo decir que han sido las veces que, por diversas circunstancias, he estado sola en el taller cuando se ha mostrado más comunicativa. Me inclino a pensar que no es mera coincidencia. En cuanto a la intervención de hoy, GL se ha mostrado bastante indiferente. No obstante, ha habido esa primera aproximación a un nuevo material para ella. He de decir que el pequeño objeto que ha realizado no pude encontrarlo después. Es probable que se lo llevara, como hace con objetos de tamaño similar, que son confundidos en sus manos con colillas. Frecuentemente, como ya he comentado, he encontrado estos pequeños objetos, como gomas, capuchones de rotuladores o tizas en los ceniceros de los pasillos. En esta ocasión no he tenido suerte.

Sesión 17 del Primer Ciclo. Martes, 11 de Junio de 2002.

Propuesta: Estrategia de juego especular.

GL ha llegado muy pronto, cuando todavía no había terminado de poner todo el material sobre la mesa. Me sigue, en mis movimientos de ir y venir por la sala, caminando detrás de mí. Me he apresurado a disponer una silla, pues estos momentos son complicados: en cualquier momento puede irse. Se ha sentado en la primera silla que he colocado. Me conmueve su prisa, tan diferente a la pasividad con la que sigue a las celadoras que le llevan a tal o cual actividad.

Hoy, después de unas cuantas sesiones, logramos estar solas. Curiosamente, vuelve a coincidir su interés con esta circunstancia. De cualquier modo, no lo verbaliza. Quiero hacer constar que, por esta razón, muchas de mis afirmaciones se refieren a lo que observo y siento, y es justo hasta ahí donde puedo llegar. Es decir, una vez más, la transferencia y la contratransferencia tienen un papel fundamental.

Ha realizado una imagen donde se conjugan su propia intención de comunicar algo con la más pura tendencia al juego. Comenzó intentando hacer unos signos aislados con rotulador negro, algo así como una “U” invertida, en la que insiste. Esta actitud reiterativa es algo muy frecuente en GL. Sus signos son, por separado, muy enigmáticos. Guardan cierto parecido con aquellos que se unían para constituir el pequeño dibujo que analizábamos en la cercana sesión catorce. Pero aquí aparecen de otro modo: se acercan sin llegar a tocarse más que por su similitud, tanto en la forma como en la factura. La primera sensación es que GL quiere hacer algo muy concreto, que intenta varias veces, con cierto aire de preocupación en la mirada. Si observamos el esquema general que los organiza, nos recuerdan un rostro, donde dos de ellos alineados horizontalmente parecen los ojos, otro cercano situado por debajo de ellos, la nariz, y otro signo como una flor, se sitúa en el lugar de la boca.

Estamos solas. El lenguaje no verbal es imprescindible siempre, pero aún más en estas ocasiones que puedo aprovechar para dedicarme enteramente a ella. Así que comienzo a hacer una imagen de tipo mecánico, que me permite tener una atención flotante. Además, de ese modo no se siente continuamente observada sino que puede entender que compartimos el espacio y la actividad; mi presencia es acompañante, íntima pero no enjuiciadora ni controladora. Realmente es cierto que sigo cada uno de sus gestos, que los anoto mentalmente, pero a la vez que cruzamos miradas, que le acerco el material, que le sonrío. La escena es más cercana a la del niño/a que juega en presencia de su madre, con la absoluta confianza en que su acto creador no será juzgado, sea de la índole que sea. Los personajes que crean los niños y las niñas al jugar tienen importancia para su madre, que los reconoce cuando reaparecen en la escena del juego, que respetan el carácter que su hijo o su hija diseñó para cada uno de ellos. Esa es la misma manera amorosa que da forma

a mis anotaciones.



Pinto con los dedos, impregnándolos en la pintura y tamborileando con ellos en el papel. Con mi actitud pretendo demostrar que no ocurre nada por mancharse las manos, que puede ser muy divertido.⁸¹ A partir de aquí, se queda mirando lo que yo hago y empieza a imitar mis movimientos sobre el papel: imprimiendo repetidas veces las huellas de los dedos, con el mismo ritmo; escogiendo los mismos colores que yo, en la misma secuencia; incluso cuando arrugo el papel hasta hacerlo una bola. Este juego especular establece un diálogo gestual muy enriquecedor. GL espera el siguiente movimiento expectante y sonriente, siguiendo el ritmo.

La actividad lúdica se sitúa en medio de las dos, como un lenguaje compartido y confortable, que permite la expresión en sintonía. Es un acto creativo interpersonal que no escapa a la conciencia de GL; logramos establecer un espacio potencial entre ambas. No es necesario que haya un significado, no tienen porqué tener sentido lo que hacemos. Escapamos de toda obligación de producir algo aceptable o inaceptable; escapamos del sentido, pues lo único importante es el vínculo emocional. Todo el tiempo estuve recordando los textos de Winnicott que hablan específicamente de la relación estrecha entre terapia y juego:

"La psicoterapia se da en la superposición de dos zonas de juego: la del paciente y la del terapeuta. Está relacionada con dos personas que juegan juntas. El corolario de ello es que cuando el juego no es posible, la labor del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar a uno en que le es posible hacerlo"

(Donald. W. Winnicott, 1996, 61)

Esto le produce mucho placer, se ha reído varias veces. Sobre todo le parecía bastante divertido que yo comparara nuestro movimiento con escribir a máquina. Cuando hago esa observación, recuerdo que GL ha trabajado de administrativa en una empresa; seguramente, este movimiento era algo continuo en su trabajo. He insistido aún más, pues si pudiera esto actuar de resorte de su recuerdo, pero no ha sido así, o al menos no lo ha verbalizado. Hemos acabado las dos con las manos completamente cubiertas de pintura.

⁸¹ De esta manera, doy una posibilidad a que los/las asistentes al taller consideren el barro como un material asimismo agradable. El barro, donde estoy poniendo algo de más hincapié estos días, es fundamentalmente rechazado porque hay que trabajarlo directamente con los dedos, con las manos. No les gusta la sensación cubriente y espesa que se siente en la piel. Esta es la primera razón de su rechazo, que no tardan en verbalizar

GL se pierde en sus pensamientos con bastante facilidad, pero sigue muy bien el juego. He empezado a hablar sobre el verano, y por propia iniciativa me ha dicho que le gusta mucho la piscina, pero que su bañador es muy feo. Nuestra actuación sobre el papel tiene mucho de chapoteo, por lo que se relaciona con el tema del agua y de bañarse. Su actitud es como si estuviera *charlando* con una amiga, la diferencia es que en ese *charlar* ella apenas verbaliza, pero sí me mira y gestualiza, sigue las bromas, distinguiéndolas del resto de la conversación. Después de un rato de estar jugando se marchará.

Va y viene mucho durante las dos horas que estoy. En algún momento, me ha preguntado si estaba sucia, (efectivamente lo estaba), y se ha excusado, disculpando suavemente a su madre. El hecho de estar sucia es para ella un problema, pero no asume esta responsabilidad; entiende que es su madre quien tiene la culpa de ello.

Sesión 20 del Primer Ciclo. Jueves, 20 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

En cuanto entro hoy al recibidor del centro, GL viene hacia mí, me toma del brazo y me lleva dentro. Parece impaciente por dibujar. Apenas me da tiempo a colocar todo el material, cuando ya está sentada. Soy consciente de su transferencia y de su afán por estar en el taller. Me ha dado la sensación de que andaba esperándome en el vestíbulo, pues el movimiento hacia mí al verme ha sido inmediato. Como es habitual en ella, su comunicación privilegia el gesto, por ello me siento bienvenida en el contacto de sus manos y la manera suave y firme con que me agarraba del brazo. A pesar de que resulta afable, no ha sonreído ni una sola vez, como si algo le preocupara y tuviera necesidad de darle salida mediante la actividad artística.

La última vez que vino, en la sesión número diecisiete, ocurrió algo parecido. Llegó muy pronto, no sé si por la necesidad de expresarse mediante la actividad plástica, o por aprovechar los primeros momentos del taller, que son los menos concurridos. Puede también que sean ambas cosas juntas, que necesite cierta intimidad para dar rienda suelta a su capacidad expresiva, intimidad que manifiestamente quiere compartir conmigo.

Con rotuladores hace un gran signo. Su forma de trabajar hoy es mucho más contenida que otros días. Si últimamente dibuja moviendo su mano sobre el papel, mientras mira continuamente hacia otro lado, hoy parece que quiere algo distinto: hace series de elementos, que se disponen ordenados sobre una línea inicial; el color se dispone por zonas y no indiscriminadamente; hay un esquema general concéntrico que organiza todo.

Verbaliza que en su dibujo hay un ojo, dando muestras de regocijo. Se puede creer de manera instantánea que es por su descubrimiento azaroso, pero me inclino a pensar que su satisfacción es por haber conseguido lo que pretendía. En muchas ocasiones se plantea un objetivo y al no conseguirlo se marcha del taller. Su cambio de actitud en esos momentos es muy sutil, pues uno de sus síntomas más sobresalientes es la inexpresividad de las emociones, sobre todo hacia sentimientos negativos. Pero he aprendido a observar que esto no es continuo ni total, por lo que he llegado a distinguir dentro de su aparente indolencia, atisbos de tristeza, de desesperanza, que no manifiesta abiertamente. En cambio, con este dibujo se siente especialmente orgullosa, como demostrará un tiempo después, cuando forma parte de la exposición realizada en la propia comunidad terapéutica. A pesar de todo esto, nada nos asegura que GL fuera buscando esta imagen en concreto. De antemano no avisa que la vaya a hacer, aunque esto tampoco nos da pista alguna. De un modo u otro, se encuentra con su imagen y la reconoce como significativa "ojo". En verdad, yo misma, antes de ver un ojo, veía un torbellino, un ciclón de los que devoran todo; es probable que fuera por lo que conozco ya de GL y su obra, por la manera en que dibuja. Adviértase, con este sencillo ejemplo, cuánto se perdería si quisiera anteponer mi interpretación a la del propio autor/a, si me anticipara y no la esperara ni la estimara.



El ojo que dibuja parece surgir de ese mismo movimiento circular con el que suele llenar un papel tras otro. Hoy, ha parado su movimiento para configurar una forma concreta. Tan sólo a nivel formal me parece muy hermoso que el trazo que configura el rastro de su energía pulsional, ese rastro rítmico y circular sea el mismo que hoy se anude para sujetar una forma. A pesar de todo esto, nada nos asegura que GL fuera buscando esta imagen en concreto. De antemano no avisa que la vaya a hacer, aunque esto tampoco nos da pista alguna. De un modo u otro, se encuentra con su imagen y la reconoce como significativa "ojo". En verdad, yo misma, antes de ver un ojo, veía un torbellino, un ciclón de los que devoran todo; es probable que fuera por lo que conozco ya de GL y su obra, por la manera en que dibuja. Adviértase, con este sencillo ejemplo, cuánto se perdería si quisiera anteponer mi interpretación a la del propio autor/a, si me anticipara y no la esperara ni la estimara.

Se levanta y va a pedir un cigarrillo, pero vuelve pronto. Entonces me cuenta, por iniciativa propia, que su hija va a venir a hablar con la terapeuta 2. Explica que es porque la niña nunca quiere estar con ella aquí. Le pregunto la razón y su respuesta no es demasiado clara: "Se ducha". Sé que estas respuestas se desplazan de su significado explícito, como pasa con las estereotipias. No puedo saber el sentido último de sus

palabras, pues como afirma Frieda Fromm-Reichmann, (Frieda Fromm-Reichmann, 1994, 27) las verbalizaciones indirectas o deformadas es una de las características del lenguaje esquizofrénico, con el que no se procura otra cosa que fines defensivos. Con este lenguaje críptico se despoja también GL del peligro de no ser entendida, y con ello, del posible rechazo. Pero, por encima de esto, observo que ha querido compartir conmigo esa preocupación y que ha sido después de hacer la imagen de hoy.

Viene una auxiliar y se sorprende mucho. Festeja el dibujo de GL, preguntándole qué es. Ella contesta que es " un tercer ojo".

Sobre la retina inicial pintada con rotulador negro, aplica tiza verde, respetando el centro más oscuro. Ella tiene los ojos verdes; también su hermano, a quien llama con ternura "mi niño". Es probable, que este ojo sea el propio, por lo que estaría haciendo una especie de autorretrato, desplazándose metonímicamente a sí misma hacia el papel. Por último, hay una simbología clara en el acto de pintar el ojo. El sentido del significante "ojo" parece acentuado por su afirmación "es un tercer ojo" : parece un ojo, y ella confirma que lo es pero no un ojo cualquiera. Ha especificado que se trata de "un tercer ojo". El "tercer ojo" es una de las creencias defendidas por la doctrina del yoga y su práctica ⁸². Quizás en algún lugar de su psique, mantenga alguna información sobre esto, difundido de forma popular a través de la obra de Lobsang Rampa, introductor del budismo tibetano en Occidente a partir de una novela que se titula precisamente así, (*El tercer ojo*, publicado por primera vez en 1956).

En verdad, *"la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, a lo largo de nuestra vida"* (Rudolf Arheim, 1992, 63). Yo añadiría que no sólo conforman la percepción las experiencias visuales: la percepción resulta de la experiencia sensible; y en tanto, visual, auditiva, olfativa, táctil y gustativa, y el cúmulo de vivencias que se articulan en recuerdos conscientes e inconscientes. GL, al elaborar el ojo, se ha encontrado con el contacto con los materiales, (experiencia sensible); se ha encontrado con su propio movimiento cíclico y redondo, el mismo, por ejemplo, que se hace al remover el contenido de una olla, de una taza de café, de una lata de pintura, etc.; la imagen que iba apareciendo sobre el papel se relacionaba con todas aquellas en las que el giro se convierte en línea fundamental: la espiral de la concha de un caracol, el agua que escapa por el desagüe o cualquiera de sus dibujos. GL hace una elección entre todo su

⁸² El yoga es una doctrina y conjunto de disciplinas y técnicas ascéticas de los seguidores del brahmanismo, para alcanzar un estado de perfección espiritual. El "Tercer Ojo", está localizado entre las dos cejas, en la hendidura de la frente. Su nombre significa comandar, percepción, conocimiento, autoridad. Está asociado, en el cuerpo con la glándula pituitaria, con los ojos, el cerebro, con el elemento Luz y también, más allá de los elementos, con los colores púrpura e índigo. Los dos ojos te dan dimensión en el mundo normal; el tercer ojo te da la visión, la profundidad y la dimensión de los mundos sutiles. Su función es ver lo invisible y conocer lo desconocido. Es el centro de la intuición y de nuestra conexión directa con la fuente infinita de sabiduría. (www.kundaliniyoga.org/es/chakra6.htm)

imaginario: elige que ha dibujado un ojo, quizás porque sea lo que, en este momento, necesita. Quizás le gustaría poder percibir con su “*tercer ojo*”, (que no sólo ver), la entrevista que mantienen su hija y la terapeuta 2.

Su imagen me parece una hermosa metáfora. En efecto, la actividad artística viene a ser un tercer ojo, que nos acerca al mundo de lo escondido, lo que va más allá de lo sensorial, lo que se encuentra en el terreno de los sentimientos, los recuerdos. El ojo de GL es imparable. Las espirales que lo rodean son como estelas de la energía que genera, la misma pulsión que recorre cada uno de los filamentos que lo rodean, como pestañas protectoras o pies que aseguran el movimiento y que se expande en ondas hacia el exterior.

Además de esto, este “*ojo*” de hoy, que mantiene en cohesión concéntrica, la pulsión de GL, nos remite asimismo al mandala, representación del *sí mismo*, en palabras del jungiano M.-L. von Franz:

“La contemplación de un mandala significa que aporta la paz interior, la sensación de que la vida ha vuelto a encontrar su significado y orden”.

(M.-L. von Franz en Carl g. Jung, 1997, 211)

Quizás GL se sujeta a esta espiral contenida para sostenerse dentro del vértigo que parece producirle la entrevista de su hija con la terapeuta. No me pasa inadvertido que su ansiedad disminuye conforme va otorgando entidad a su imagen. Sólo cuando termina de elaborarla, es capaz, primero de hablar de la propia imagen, y luego, a través de ella, de la circunstancia que estaba viviendo.

La imagen volverá a ser reconocida por GL como “*el ojo*” en la exposición que se hizo de algunos trabajos en la fiesta de Navidad. Habían pasado algunos meses y, sin embargo, mantenía su sentido.

Sesión 21 del Primer Ciclo. Martes, 25 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL se sienta y toma un rotulador negro. Comienza su dibujo de la espiral sin fin. El ritmo es regular, lo que le permite mirar hacia otro lado: a mí, entornando los ojos y hacia la puerta o las ventanas. Ahora, cada vez que mira hacia un lugar fuera del entorno inmediato, me pregunto si oírás, como aquella vez que lo verbalizó, *lo que ella no puede decir*. Me pregunto si la voz que sujeta esas palabras prohibidas es la de su madre. Ella

misma dijo que “lo que dice su madre, ella no lo puede decir” .Su actitud es como si estuviera sujeta por ese ritmo; como si el ritmo fuera algo ajeno a su voluntad, como lo son esas voces que oye. No manifiesta que sea algo que le disguste ni que le guste, no es que no lo pueda parar, pero parece ser arrastrada por él, como si estuviera recibiendo un masaje. GL parece sentirse cómoda, o al menos habituada dentro de este compás, catectizado ⁸³ por los ritmos que proceden de su cuerpo, a los que su inconsciente no es ajeno: el latido, la respiración, caminar. Quizás acepta lo irremediable, la rutina de las voces, del ir y venir desde su casa cada día. Y elabora un trazo que recoge la realidad de los recorridos de la sangre por su cuerpo, del aire que entra y sale, de sus pasos. Mediante la actividad artística,



esta paciente-cliente se relaciona con su propio cuerpo, con aquello que le es entrañable y familiar, y se deja llevar por este movimiento que le pone en contacto con experiencias de éste, quizás tan lejanas como sentirse mecida en los brazos de su madre. Todo esto genera una huella, que pone en evidencia su movimiento y su propia entidad física; la presencia de su cuerpo deja ese trazo en el papel, por lo que puede acceder a él a partir del objeto artístico.

El encuentro con el cuerpo es ciertamente difícil: Como afirma Sami-Ali:

“En efecto, lo que yo llamo propio cuerpo no es ni el cuerpo que poseo en cuanto sujeto consciente y del cual puedo cobrar más consciencia en virtud de una técnica apropiada, ni el cuerpo que yo puedo aprehender en mí y en los demás como objeto. Por consiguiente, ni sujeto ni objeto. ¿Cómo entender semejante paradoja?”

(Sami-Ali, 1996, 77)

Muy pocas veces permanecerá en el taller sin hacer nada. Al no comunicarse apenas mediante el habla, encuentra en su dibujo la manera de hacerlo. ¿Qué es lo que comunica? El significado preciso de su espiral es difícilmente accesible, sólo podríamos lanzar hipótesis. Miramos un poco hacia atrás, hacia sus nubes, esbozos abreviados de estos itinerarios. Un recorrido por sus imágenes nos demuestra que esta espiral que hoy hace, es muy frecuente en su obra. ¿Quizás quiera decir siempre lo mismo? ¿O se trata sólo de

⁸³ Catexis o catexia: La catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etc. Freud la asimila a la idea de una carga positiva atribuida a un objeto o a una representación. Pero en el plano clínico y descriptivo adquiere un sentido más amplio. En el mundo personal del sujeto, los objetos y las representaciones se hallan afectados de ciertos valores que organizan el campo de la percepción y del comportamiento, que pueden ser cualitativamente heterogéneos, y no sólo cargados positivamente, como presentaba Freud, sino también negativamente, como en el caso de las fobias. (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, 1994, 49ss).

disfrutar del placer lúdico, del juego rítmico? Creo que va más allá de esto. Parece que GL manifiesta su presencia física de este modo. Con su dibujo deja constancia de estar en el taller; es la evidencia de su propia existencia. Como una gráfica de lo que experimenta, como si escribiera un diario de su acontecer, en el que explicara la secuencia de sus movimientos repetitivos, del carácter cíclico de su realidad.

Sesión 22 del Primer Ciclo. Jueves, 27 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL se sienta y toma una de las revistas. Le explico que, si quiere, puede elegir algunas imágenes, recortarlas y pegarlas como le guste en un papel. Pero no parece entender la propuesta. Titubea, toma unas tijeras y se queda con ellas en la mano como hace con sus cigarrillos; se olvida que las tiene. Le recuerdo otra vez lo que le acabo de explicar. Entonces, suelta las tijeras, toma otra vez la revista y vuelve a la misma actitud ausente. En ese momento llega la auxiliar que una vez participó en el taller. Saluda a todos ruidosamente, y se sienta con GL. Con una actitud maternalista, comienza a explicarle cómo y qué debe recortar. Sube mucho la voz, haciendo muy evidente su presencia y su lugar respecto a GL. Elige ella las imágenes del supuesto collage de GL, en el que ésta última no va a hacer nada. Sobre todo, muestra predilección por la imagen de una mujer que corre únicamente vestida con un pequeño delantal, que le tapa el vientre y el pubis. Manifiesta que *“no está nada mal ponerse así para tu pareja, pero sin los críos delante, claro”*. Cuando termina la sesión, advierto que se lleva el collage de la mujer desnuda, enrollado cuidadosamente, y casi ocultándolo con su cuerpo.

En esta ocasión se mezclan en una misma circunstancia dos cuestiones, dignas ambas de analizar con detenimiento. Por un lado, la presencia de GL, que acude al taller y por propia iniciativa toma los materiales. Hay una intencionalidad en sus actos; existe un vínculo entre ella y la actividad, el taller y yo misma. Son muchas ya las sesiones que hemos compartido, por lo que sé que ha de tomarse su tiempo. Dispuesta a ofrecerle ese espacio de contención especial que requiere, espero a que pueda comenzar, manteniendo una atención sobre ella que no intenta apresurarla ni dirigirla, sino estar pendiente de sus necesidades. Pero he aquí que, una vez más, sufrimos ambas la interferencia a la que estamos expuestas continuamente. Mi situación en este centro hace imposible detener este tipo de actuaciones que, por otra parte, ocurren por la propia naturaleza del taller, no directivo y abierto; tendido por tanto, como una mano oferente, al deseo y la necesidad, que no distingue unas personas de otras. GL queda silenciada, a pesar de que no me pasa desapercibido lo que me comunica con sus actos: como si siguiera un ritual de acercamiento, se sienta y toma el material. Luego se dejará llevar por la iniciativa dominante de la auxiliar, pero ha quedado patente su aportación transferencial.

En segundo lugar, la aparición de esta persona, que en un primer momento pueda parecer ajena al taller, nos confirma otra cuestión: la posibilidad de expresión y comunicación en este contexto rebasa sus fronteras. En principio, es una actividad que está diseñada para la población paciente de esta comunidad terapéutica, como ocurre con todas aquellas que entran dentro de la dinámica terapéutica. Esta es una circunstancia que es asumida por los/las pacientes y por el personal sanitario, y que colabora en la diferenciación entre los dos colectivos. Es por ello, que la participación de los que no pertenecen al grupo de pacientes sólo sucede en términos de *ayuda*. Pero, por su esencia particular, este taller en concreto no sólo no necesita de ayudantes, sino que su presencia y actuación suponen una auténtica interferencia que no hace otra cosa que poner obstáculos a los procesos personales. Este es uno de los límites que defiendo con más ahínco, pues su traspaso es algo casi cotidiano. Así, no sólo lo expongo cada vez que tengo ocasión, sino cada vez que efectivamente ocurre o que lo preveo. En este caso también lo hago, informando a esta persona que GL puede trabajar sola y que es necesario que se sienta libre de hacer o deshacer a su antojo. Pero parece hacer oídos sordos a esto. Insisto, invitándola a trabajar, si es que lo desea, sobre una imagen propia, pero sonrío buscando mi complicidad, despreciando la actividad como si se tratara de algo propio sólo para personas con ciertas limitaciones, no para ella, que se siente jerárquicamente en un lugar superior a los/las asistentes al taller. No podemos olvidar su acercamiento progresivo al taller, dentro de un proceso en el que, en una ocasión, participó como una más, elaborando una imagen que culminó con una ostentosa firma. Es decir, ha participado activamente en el taller, sintiéndose orgullosa del objeto creado. Sin embargo hoy quiere distinguirse del resto de asistentes, disimulando su intervención desde el lugar que le otorga el ejercicio de su profesión.

Por mi parte, no puedo exigir más, pues esta persona se niega a reprimir su iniciativa. Pero, justamente en esta resistencia, advierto que su necesidad es tan evidente como la de GL, como la de cualquier otro/a. Necesita, por sus circunstancias personales, esconder y justificar su intervención de algún modo, para que quede solapada y oculta. Pero es fácil cubrirse desde su posición de cuidadora. Tengamos en cuenta las funciones de los/las auxiliares en el centro terapéutico: vigilan que las necesidades de limpieza, orden, alimento y cuidado en general sean satisfechas. Estas personas son las que atienden a los/las pacientes en sus necesidades más primarias, con una actitud muy similar a la que tiene la madre respecto a los hijos/as. Por eso elige a quien sabe no se va a negar, haciendo pasar su propio deseo como deseo del *otro*. Elige una *partenaire* en la que inviste su goce, eligiendo el supuesto goce de GL, sin contar con ella. En cierto modo, y salvando las distancias, ocupa eventualmente el lugar de la madre fálica respecto a GL:

“La madre fálica, presencia absoluta, no es la regaladora de dones: se sabe don, es la Madonna. Son madres que lo dan todo, madres del cuidado que se dedican en alma y cuerpo a procurarle el bien -un bien decidido de antemano- al hijo o la hija. Posición perversa donde las haya: “soy tuya, goza de mí, solos tú y yo y el mundo según yo que te lo ofrezco”. Madres

implacables si no se acepta su sacrificio: su imperativo a gozar.”

(Natividad Corral, 1996,84)

La auxiliar se esfuerza en hacer comprender a GL cómo utilizar las tijeras para que el corte sea más limpio, cómo utilizar la cola, cómo pegar los papeles para que no se arruguen. Elige los colores, elige las fotografías, *“para que quede más bonito”*. También se esfuerza porque quede constancia de su abnegación en los suspiros y la entonación que da a sus palabras, intentando mostrar la gran dosis de paciencia que utiliza para lograr que GL cumpla sus deseos (los de la auxiliar, por supuesto), ante los que la paciente-cliente se manifiesta absolutamente indiferente. Se diferencia de la madre fálica en que GL no es lo que colma su deseo; no es la hija imaginaria que construye la madre fálica por la que es capaz de darlo todo. Pero ni ella ni ningún/a otro/a paciente. Así como no hay muestras de que ninguno/a de ellos y ellas busquen ser el don de ella, *“eso con lo que ella se satisface”*. Es más, fuera de esta sesión puntual, esta auxiliar no manifiesta esta actitud cuando coincide con GL en otras ocasiones; tampoco con los otros/as pacientes-clientes. Sin embargo, en esta situación que se da hoy, existe cierta relación, pues en su papel de *madre*, la auxiliar utiliza el lado más perverso de la maternidad.

Sesión 23 del Primer Ciclo. Martes, 2 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL está muy nerviosa hoy. Pasea corriendo de un extremo a otro del pasillo. Alguna auxiliar la trae y le dice que *“se siente y haga algo, en vez de tanto fumar y correr”*. Intentando que se tranquilizara, le he preguntado si su hija iba a venir hoy. Por sus gestos, entiendo que ya ha venido. Pero, apenas puede estarse quieta: dibuja una auténtica maraña, sin la sensación de orden que vemos en sus espirales rítmicas, sino con un gesto rápido e impulsivo, que combina líneas quebradas con curvas. No emplea ni un minuto. Se levanta con el papel en la mano y vuelve a sus caminatas por el pasillo. No se ha llevado la imagen para dársela a nadie, pues la lleva en la mano todo el tiempo. Es la expresión gráfica de sus movimientos, que lleva como testigo. La imagen es similar a la del niño que camina con su juguete, su manta; en definitiva, con su objeto transicional. El papel cambia de mano, lo atrae hacia su cuerpo, lo arruga. Una de las veces que vuelve del fondo del pasillo, ya no lo trae. No sé si se lo han quitado, como hacen con las colillas que almacena entre sus dedos, se le ha caído o lo ha tirado. Pero dada la fuerza con que lo apretaba, me es más difícil pensar en las dos últimas posibilidades.

Parece que GL estuviera alterada hoy especialmente por algo. El hecho de hacer esa imagen es un intento de expresar su malestar, que no puede decir con palabras. Encuentra

en el taller el ambiente facilitador necesario para darle forma tangible a su sentimiento, como la confiabilidad que la madre proporciona al bebé. Nunca se lleva su imagen, pero hoy necesita llevarla en la mano, manipularla, como si quisiera explicarla, analizar su sentimiento. Hoy no está la terapeuta 1, así que he preguntado qué le ocurre al monitor del taller ocupacional que he encontrado, pero no sabe decirme más que “está muy nerviosa hoy”. Eso es evidente, pero pienso que ha de deberse a algo. Su actitud es como si buscara algo precipitadamente, pues tiene necesidad inmediata de ello. Se para ante algún otro/a paciente, o auxiliar, mirándoles sin dejar de balancearse y muestra a medias su papel arrugado, tras lo cual sigue corriendo, hasta que se vuelve a parar delante de otra persona.

Si en un futuro el taller de arteterapia se consolidara, GL sería una paciente con la que preferentemente habría que trabajar de manera individual, ya que, no sólo hoy, sino en muchas ocasiones, el no poderme dedicar a ella exclusivamente hace que se levante como un resorte de su asiento y se marche, sin que ya nada la pueda parar.

Es bastante significativo que haya considerado el espacio del taller para dar expresión al malestar que la habita. Esto le ha obligado a tomar la decisión de entrar en la sala, controlar su actividad motriz para lograr sentarse, tomar un rotulador, quitar el tapón y ceñirse al espacio del formato para dejar una huella. Puedo afirmar que, dadas las circunstancias, su acto de participación de hoy es todo un logro dentro del proceso, pues ha hallado un lugar de contención, una manera de salirse de sí para anidar en otro espacio, para proyectarse en un acto de comunicación consigo misma, y un intento de hacerlo fuera de sí, hacia los otros, que desafortunadamente, desoyen su llamada. Ha utilizado la actividad plástica para intentar comunicar con su entorno, colocando no la palabra sino la imagen como puente entre sus sentimientos y la comprensión y la escucha que espera.

La veo ir y venir, enseñando su imagen. Nadie le presta atención. Pero no por ello desiste de hacerlo, con el ritmo repetitivo que acostumbra para pedir cigarrillos, para caminar o dibujar. Demanda repetidamente como movida de una inercia imparable que habla de la inevitable inmovilidad de su vida, de que no hay salida.

Por otro lado, me miro a mí misma, intentando seguir a GL por el sonido de sus pasos y los comentarios que ocasiona en su intento de comunicarse. Me encuentro con una situación que no me es desconocida: he de mantener la atención a todo lo que ocurre, a todas las personas por igual, y esto dificulta en gran medida la relación con algunas de ellas, precisamente las más necesitadas, las que más dificultades de comunicación presentan. Son estas personas las que más beneficio podrían obtener de esta experiencia, y sin embargo, por el carácter del taller, tal y como se configura en este primer ciclo, son las más desatendidas, porque su lenguaje no verbal requiere una atención individual que por ahora no puedo ofrecerles, más que en el marco colectivo. Hoy el taller está especialmente concurrido, no sólo por la presencia física de sus asistentes sino por la palabra casi constante de algunos de ellos. Es probable que GL entienda que no puedo atenderle, pues

se da la circunstancia que las ocasiones en que se ha mostrado más comunicativa ha sido cuando hemos podido disfrutar de cierta intimidad.

Me conmueve, como otras tantas veces, su deseo de huida, armada con su imagen arrugada entre las manos. Aún manteniendo la atención hacia los demás asistentes del taller, una parte de mi pensamiento permanece atenta a sus movimientos. Advierto que el espacio del taller no coincide con el de la sala que habitamos; en estas ocasiones, puedo percibir cómo se dilata en función de los paseos de GL, que sigue vinculada a él, (y por lo tanto, a mí), por medio de ese papel que sostiene con fuerza y del espacio temporal que aún compartimos mientras el taller esté abierto.

Sesión 25 del Primer Ciclo. Jueves, 18 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL viene acompañada por la terapeuta 1. Pero ha desaparecido el interés de días pasados, el impulso que le hacía impacientarse. Es muy obediente, por lo que se sienta y comienza a dibujar su garabato. Pero no llega a alcanzar ese movimiento rítmico de otras veces, sino que se levanta y se marcha. La oigo pedir cigarrillos.



Su dibujo evidencia esta falta de ritmo, pues el trazo no es tan limpio como otras veces. Además, el espacio que ocupa es también menor, menos energético. Percibo en ella un desapego importante hacia la actividad y el taller, como si se estuviera apagando esa energía de otras veces. El dibujo de hoy ha sido como un trámite que estuviera obligada a cumplir, pero ha perdido el lugar significativo que le otorgaba GL. No quiero decir con ello que su acto no tenga significación. La propia experiencia me ha confirmado en mi rechazo a la ausencia de sentido. Como otras tantas veces, he encontrado mi propio reflejo en los textos, como en el de Frieda Fromm-Reichmann:

"Por consiguiente, consideramos ahora todo lo que el esquizofrénico dice o hace como una expresión deformada de alguna especie de relación positiva o negativa con su medio ambiente y su terapeuta. Sabemos que cada una de sus comunicaciones tiene un significado, por irrazonable que pueda parecer desde el ángulo consciente e intelectual, y usamos este conocimiento en la moderna psicoterapia con esquizofrénicos".

(Frieda Fromm-Reichmann, 1994, 23)

Es más, cada vez que me encuentro con este aparente rechazo, mi interés crece, no tanto por averiguar la razón, (con frecuencia insondable, al menos inmediatamente), sino en el afán de ofrecer comprensión y compañía, que he logrado a partir de gestos y acciones, más que por la palabra, considerada como una verdadera intrusión, que la mayor parte de las veces viene a interrumpir el desarrollo de sus pensamientos.

Realmente, el tiempo en que he estado ausente ha de pasar factura, (he estado tres sesiones sin venir). No creo que a ella le haya pasado inadvertida mi ausencia, a pesar de su aislamiento. Su intervención de hoy parece confirmar cierto sentimiento de abandono, ante el que reacciona ausentándose de sus sentimientos. Es decir, no entiendo este desinterés como resentimiento, o como tristeza. No hay en ella el menor atisbo de afectos. Pero ha de quedar claro que no digo que no los esté vivenciando, sólo que no los manifiesta. Sin duda, uno de los síntomas de la esquizofrenia es el aplanamiento afectivo. Éste es uno de los síntomas que se llaman *negativos*⁸⁴. Como los textos confirman, y la experiencia hace constatar, este aplanamiento afectivo no se puede considerar una respuesta de castigo hacia mí, en este caso. La paciente-cliente se defiende de la posibilidad de ser *abandonada de nuevo*, pues cada nueva decepción es una frustración más dentro de la cadena repetitiva de desilusiones.

Sesión 26 del Primer Ciclo. Martes, 23 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Hoy no hay apenas nadie por los pasillos. La mayor parte de los pacientes se han marchado a la piscina, cuyo horario coincide con el de nuestras sesiones. Sólo unos pocos siguen por aquí. Tampoco veo a ninguna terapeuta, pues hay algunos/as de vacaciones, y otros/as son los que llevan a los pacientes a las actividades que hacen en la calle.

GL sí ha venido. Hoy ha llegado hasta el taller sola. La he recibido con una gran sonrisa, diciéndole que me alegraba mucho de verla y que me parecía que llevaba un peinado muy favorecedor. **Cada paciente-cliente me ha enseñado verdaderamente la manera de acogerlos/las, que además no es la misma siempre.** Su expresión me da pistas de cuál es la mejor bienvenida en cada ocasión, que no depende de mi estado de ánimo sino del suyo. GL no sonrío al llegar, pero sus ojos me buscan; no necesito la curva de sus

⁸⁴ Según los criterios diagnósticos del DSM-IV, el afecto aplanado es uno de los síntomas llamados negativos, o sea, conductas que ya existían antes de la enfermedad y ahora se potencian. (Cañamares, J. M.; Castejón, M. Á.; Florit, A.; González, J.; Hernández, J. A.; Rodríguez, A.; 2001, 221)

labios para percibir su sonrisa interior. Otras veces, entra en la sala con expresión perdida hacia el frente. En esta ocasión, su mirada reposa tiernamente sobre mí, como si me saludara sin palabras.



Volvemos a estar solas, el escenario perfecto para GL. Se ha sentado sin decir nada y ha comenzado su dibujo sin fin, con muchos trazos, que pasan una y otra vez por el mismo lugar; su presencia trazada. Se hace un silencio confortable en el que me reconozco observando su espiral, metáfora de su pensamiento, que se condensa hacia la zona central del formato, sin llegar a sus límites. El color se espesa hacia los

bordes y ya no se distinguen unas vueltas de otras, dejando un espacio medio, no exento de trazos, por donde es posible respirar.

Sé de su potencial significativo, como sé que mi capacidad para comprender es limitada, por lo que su maraña me ofrece una forma a mí también. Puedo compartirla con ella, pues expresa asimismo mis itinerarios en solitario por los conceptos, las emociones, las observaciones. Mi retorno a esos mismos lugares, una y otra vez, a las frases, a la mano de GL girando sobre el soporte, como gira mi pensamiento ahora sobre la escena que protagonizamos: dos mujeres sentadas a una mesa, una enfrente de otra, conectadas por una imagen que se genera entre las dos, que se lleva en su movimiento de torbellino insaciable el pensamiento de ambas.

Pienso en el hueco de sus primeras imágenes, donde se alojaba la casa, o por donde se caía. Ahora, siento la maraña circular de GL como el agua que arrastra todo lo que encuentra a su paso antes de deslizarse por el desagüe, antes de desaparecer para siempre. Quizás la existencia sea algo parecido a ese momento que antecede al vacío, donde ocurre todo vertiginosamente, donde apenas da tiempo a advertir por donde pasamos, para volver una y otra vez por los mismos lugares, que nos hacen habitar en la contingencia del instante en que llegaremos por fin al hueco que nos ha acompañado todo el tiempo, no para satisfacernos sino para caer por él. La nada, más allá del hueco, es la presencia inevitable de la pulsión de muerte.

El aislamiento de GL hacia el exterior me muestra su mirada hacia sí misma, y me invita a mirarme en su espejo. Nunca podrá saber cuánta belleza me ofrece a través de sus imágenes, cómo reaviva en mí un saber, vagabundo de mi inconsciente, que se pone de manifiesto, que entra en escena, llamado por las experiencias que me brinda.

Pruebo a romper el silencio. Le hablo de la piscina, de la sensación de flotar en el agua, de sumergirse, pero no dice nada. Sólo me mira, mientras sigue dibujando. No pregunto nada, pues creo que las palabras han de entrar como una envoltura sonora, en la que GL perciba esa piel donde puede instalarse, que le haga sentirse confiada y segura, y

no como flechas que intenten atravesarla. Hablo sin esperar ninguna respuesta verbal; no es imprescindible, aunque quiero que comprenda que las palabras pueden ser contenedoras, que no siempre son agresivas, como las que oye en sus alucinaciones.

Pero hoy ha ocurrido algo muy curioso. A pesar de su mutismo, ha reaccionado ante algo que ni ella ni yo esperábamos: sencillamente he estornudado. Entonces me ha sonreído y ha preguntado con ternura:

-¿Te has constipado?

- Eso parece ¿Y tú? ¿Estás constipada?

- No. Yo no.

Me ha sorprendido que salga de ese aislamiento para preocuparse por lo que ocurre fuera. Me devuelve, de alguna manera, el sostén que construyo para ella. Vuelvo a vivenciar el taller como ese bello *espacio de inclusiones recíprocas*, el concepto con que Sami-Ali ⁸⁵ explica la relación entre el adentro y el afuera: **pretendo ofrecer un espacio de contención que también me contiene a mí**, por lo que me proporciona la percepción de mi propio cuerpo cerrado hacia sí mismo y por la misma razón, abierto al espacio que él mismo delimita.

A partir de ahí, ya no ha hablado más. Ninguna de las dos, realmente, hemos necesitado más. Su transferencia, decididamente positiva, se ha puesto de manifiesto de nuevo. Ha seguido tranquilamente con su danza por el papel, hasta que se ha cansado y se ha marchado.

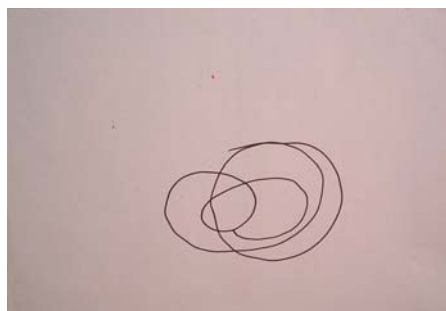
Sesión 27 del Primer Ciclo. Jueves, 25 de Julio de 2002.

Propuesta: No directiva.

GL viene apresuradamente. Tiene su bolso colgado, pues se van a la piscina en unos minutos. Los demás recogen las últimas cosas, mientras esperan que llegue el medio de transporte. Pero ella se sienta y comienza a hacer sus garabatos, como algo que precisara antes de irse. Le comento que me gustaría ir con ellos a bañarme, que tiene mucha suerte, ya que dentro de poco tiempo estará en el agua. Le hablo sin personalizar, como hice la

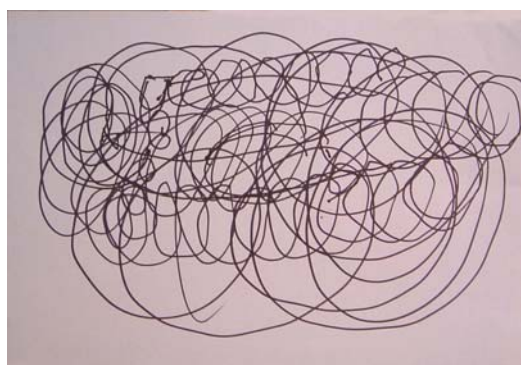
⁸⁵ (Sami-Ali, 1996, 78)

última vez, de la percepción del agua conteniendo el cuerpo, como nos abraza y nos sujeta. El agua conforta el cuerpo, permitiendo su expansión. De alguna manera, cada vez que nos sumergimos volvemos al seno materno, donde nada nos estorba, que se adapta a nuestro cuerpo, a nuestras necesidades y deseos. Volvemos a experimentar mágicamente la omnipotencia, la ingravidez que nos aparta de nuestra propia realidad física, a la vez que nos la hace patente, pues la caricia del agua dibuja nuestro contorno en toda su extensión. No le hablo exactamente en estos términos a GL; mi discurso para ella es mucho más sencillo. Uso el lenguaje que me ha enseñado; la entonación, los gestos y el movimiento de mis manos conectan mejor que un argumento elaborado. En cierta medida, a través de mis palabras, estoy sumergiendo a GL no sólo en la piscina, sino en la envoltura que creo para ella, tantas veces anhelada, como "la cuna donde la acostaba su tía".



De pronto, abandona el dibujo recién comenzado, se cambia de sitio y comienza en otro papel a hacer una forma cerrada, como una máscara muy pequeña que mira un instante; después me mira a mí, y retoma su movimiento automático de espirales.

Hay algo que me ha llamado la atención: GL había comenzado ya una imagen, pero cuando empiezo a hablar se interrumpe, cambia de lugar y comienza otra. Sus imágenes son efectivamente como discursos, dotados de una significación específica. El primero de ellos, que se había empezado a generar a partir de un movimiento en espiral, formalmente no guarda mucha diferencia con el segundo en sus primeros momentos. Sin embargo, al escucharme lo abandona para comenzar en otro lado. Como un pensamiento que se superpone a otro anterior y merece un espacio nuevo de atención, el segundo dibujo viene a decir algo distinto, a responderme. GL elabora a partir de su alfabeto de espirales un discurso distinto al anterior.



Se mueve por el formato no a círculos grandes, como acostumbra, sino haciendo rotaciones y traslaciones en el sentido de las agujas del reloj, a partir de la forma cerrada inicial. Como si esa pequeña forma, que dibuja con cuidado, describiera itinerarios de ida y vuelta, pero no con un trazo dirigido directamente al lugar hacia donde va, sino en avances rítmicos de configuración en espiral, semejante al movimiento orbital de la Tierra,

semejante también a las brazadas al nadar, o a una danza. La espiral implacable casi ahoga la pequeña forma que se debate entre sus curvas. Cuando llena todo el formato, se levanta y se va.

Hoy es el último día de este ciclo. Me parece justo que todos y todas los/las asistentes al taller lo sepan, así que me he ocupado en decirlo. GL rehuye mi mirada y sigue dibujando. Sin embargo, cuando dibuja ese primer elemento cerrado se detiene un momento a mirarlo, tras lo cual me mira a mí. No cabe más interpretación que la que la paciente-cliente pudiera dar, cuestión muy complicada en el caso de ella, pues son muy pocas sus verbalizaciones. Sin embargo, no puedo estar ajena a lo que voy sintiendo, modelado por sus actos. Su imagen me parece la expresión de un estado emocional: ese pequeño ser, dibujado en un lugar descentrado, (como corresponde a la inauguración de la mayoría de sus dibujos, GL va a comenzar éste también en el cuarto superior izquierdo del formato), puede ser sólo una pequeña forma que se pierde en una maraña de trazos, aunque a mí me habla de soledad, de desintegración, de abandonarse o ser abandonado a merced de una vorágine incontrolable.

En particular, la palabra *abandono* vuelve una y otra vez a mi pensamiento al presenciar el desarrollo de su dibujo, pero sé, con certeza, que no está provocada por ésta ni ninguna otra imagen. En realidad, hoy soy yo misma la que transfiero mi propios sentimientos a las elaboraciones de las personas que han acudido hoy al taller. No puedo evitar imaginar la expresión de sus rostros cuando constaten mi ausencia al transcurrir de los días. Sé de la ansiedad que causó mi enfermedad, pues no se trata sólo de la falta de una persona, lo que se ausenta es mucho más que yo, se ausenta la posibilidad de expresarse, de anidar en un sitio seguro, de volver a vivenciar lo perdido, de refugiarse, de escapar, de abrir los ojos más allá de lo cotidiano, de ser escuchados y escuchadas, sostenidos/as, contenidos/as. Sé que encarno todas estas estancias y pienso en los días que vendrán con sus puertas cerradas, a pesar de los paseos por los jardines, de las visitas a la piscina y de alguna que otra excursión a la playa. Pienso en esto y no sé quien se sentirá más abandonado/a. Soy una más, sin duda, pues esta relación fundamental que se establece entre el/la paciente-cliente, su objeto artístico y yo, es en efecto, una tríada o espacio triangular, como lo denomina Margarita Wood ⁸⁶:

“Pintar en presencia del terapeuta provoca un cambio en la intención y en el equilibrio dinámico; la díada se convierte en tríada. Este proceso puede considerarse como una triangulación del espacio potencial.”

(Margarita Wood en Tessa Dalley, 1987,123)

Como un vértice más de este espacio estoy asimismo sujeta a las emociones que se

⁸⁶ Margarita Wood, artista, psicoterapeuta infantil e investigadora, presenta en la obra de Tessa Dalley, *El arte como terapia*, el concepto de espacio triangular o tríada, para explicar la dinámica de la terapia artística como una *"triangulación del espacio potencial"*. Se trata de la tríada imaginaria que define Lacan en su Seminario 4, entre la madre, el niño y el falo, transpuesta a un contexto de terapia artística, o la que nos expone Winnicott en torno a la relación entre la madre, el niño y el objeto transicional.

producen entre sus términos. La contratransferencia es inevitable, necesaria, valiosa aunque genere, como hoy, esta melancolía de futuro, esta certidumbre de pérdida para mí también, que he de contener asimismo para no proyectarla más que en los textos. Volveré pronto, aunque el tiempo es algo muy relativo en este contexto: un minuto de espera puede ser una eternidad; una hora de trabajo transcurre en un suspiro. De alguna manera, este día viene a ser el ensayo de otro día más lejano, en el que mi tiempo aquí habrá acabado. Vivencio esta jornada dentro del ámbito de lo que Winnicott denomina *fenómenos transicionales*, pues me posibilita anticipar la experiencia. Los fenómenos transicionales proporcionan el desplazamiento de la emoción a través del tiempo. Podemos avanzar o retroceder en nuestra historia, reelaborar el pensamiento, recobrar la emoción, intuir el momento que aún no hemos vivido. De la misma manera, las imágenes son *objetos transicionales* que permiten a los/las pacientes-clientes revivir y traer a la existencia recuerdos, o ensayar soluciones futuras, rescatando las emociones que subyacen a la vivencia.

EL TALLER DEL SEGUNDO CICLO.

Es una de las personas que van a formar parte del grupo de observación especial; tanto el coordinador del centro como yo coincidimos en la conveniencia de que sea ella una de las elegidas, tanto por su problemática específica como por la buena disposición que muestra. De hecho, ha sido la paciente-cliente más frecuente en el taller del primer ciclo, por lo que ambos tenemos interés en seguir cercanamente su proceso.

Su asistencia no va a ser tan frecuente como en el primer ciclo, aunque su dinámica es parecida, comprometiéndose activamente con el taller y mostrando una transferencia netamente positiva.

Sesión 2 del Segundo Ciclo. Jueves, 24 de Octubre de 2002

Propuesta: No directiva.

GL ha llegado muy pronto. El día anterior, el primero de este segundo ciclo también vino, pero no hizo nada. No obstante, pareció de nuevo interesada en la actividad.

Entra en la sala y no mira a nadie. Se sienta y, sólo entonces, me dirige la mirada. Fija sus ojos en mí como si me pidiera alguna cosa. Está muy seria. Le preguntó si le ocurre algo. Pero no responde. Sólo se balancea atrás y adelante, moviendo sus labios como si succionara. Le invito a que pinte una de sus imágenes, añadiendo que son muy bonitas. La palabra "*bonitas*" siempre tiene un efecto estimulador en esta paciente-cliente.

Al analizar después la escena, reflexiono sobre una cuestión que, de manera inmediata había escapado a mis observaciones. GL utiliza un lenguaje no verbal mediante el que demanda. Entiendo su mensaje, sin conocer qué es exactamente aquello que pide. Pero me adapto a este nivel de comunicación, comprendiendo que **la demanda en sí es más importante que su razón.**

En realidad, cuando le pregunto no pretendo que me conteste verbalmente. A veces, me he encontrado, casi de bruces, con su voz, pero no es lo más habitual. Necesitamos del lenguaje para dar forma a nuestro pensamiento, para encarnarlo y poderlo conducir fuera de nuestro *sí mismo*. Las palabras atrapan y sintetizan el pensamiento, le dan expresión pero también lo contornean, muestran sus límites. Pero es frecuente no encontrar palabras que decir cuando lo que hay que expresar supera

cualquier límite. En cierto modo, inmovilizamos el pensamiento con la forma, ponemos un dique a su constante fluir. La palabra congela este movimiento y muestra el pensamiento junto a las emociones inherentes, a veces tan tristemente, como se intenta mostrar la fiereza en un animal disecado. ¿Cómo investir de palabras el deseo? El hueco que genera es realmente innombrable, pues no hay palabras para nombrar lo que colma la falta, no hay significante que no la reduzca. El deseo es insaciable, pues no hay objeto que lo colme.

GL renuncia con frecuencia al lenguaje verbal. No es sólo una evidencia; recordemos que la propia GL manifiesta que *"no puede decir lo que dice su madre"*, negándose así a hablar, para no hablar lo prohibido. El lenguaje sustenta la ley, y con ella, inevitablemente, el deseo. Quizás estas imágenes rítmicas, arrebatadas, plenas de color, de trazo, que se desbordan a sí mismas, acompañando el movimiento acompasado de su cuerpo, vengan a transgredir esta ley de silencio. En sus imágenes no hay silencio; si fueran voz habría en ellas algo de letanía: susurrante estribillo de nana, a veces; otras, tenaz proclama.

He podido comprobar que su deseo está atravesado por el lenguaje, por lo que lo utilizo, transformando en cierto modo, su producción pictórica en, como dice Natividad Corral, agalma: objeto de deseo. Si respondo a su instancia escópica de esta manera, comprendiendo y dando alguna respuesta, la convierto efectivamente en demanda de mi atención, que le pide a su vez una imagen, una elaboración a la que otorgo valor al calificarla como *bonita*. Así hemos dado significación a toda una cadena simbólica, en la que a su demanda corresponde la elaboración de una imagen. El objeto creado por GL se coloca en el centro de nuestra relación. Corral lo explica en torno a la instauración de la Madre Simbólica:

"En el inconsciente de todo sujeto la madre fue originariamente el Otro primordial: respondiendo al grito prelingüístico (a la manifestación de la mítica necesidad) lo convirtió en demanda articulada de amor cuyo significado cae, por tanto, fuera del sujeto así constituido. Después, otorgándole significación a las demandas del pequeño sujeto, ocupó el lugar simbólico de distribuidora de los dones o pruebas de amor, de todo y cualquier tener o no tener, de todo ser vinculado al tener. La Madre Simbólica introduce la lógica del don, don que posteriormente tomará sentido fálico. pues es ella quien reviste de valor los objetos de la realidad, transformándolos en agalmas. objetos de deseo".

(Natividad Corral, 1996, 82)

La palabra *bonita* surte efecto. Sonríe, y toma un pincel que moja en pintura azul. Comienza la danza de su mano por el formato. Siempre es la misma: un círculo infinito que gira en sentido contrario a las agujas del reloj unas veces, y otras al contrario. En su obra pictórica, quietud y movimiento se dan la mano. Quietud, porque el lugar que inaugura con su huella queda para siempre impregnado de su pulsión; movimiento, porque su trazo imparable nos arrastra como en un torbellino, aunque no se haya presenciado su

elaboración. El dibujo de GL es como algo que necesitara. Observo que impone un orden en el espacio y el tiempo, como si bailara, descubriendo el espacio a cada curva. En efecto, algunas veces he mantenido que sus dibujos son como si efectuara una danza. Pero, una danza de la que efectúa un registro.



Dice Àngels Margarit :

"La danza, como la vida, pasa a través de nosotros. En su expresión más simple es movimiento y el movimiento es el presente del tiempo en el espacio. Geometría móvil y efímera. Así, coreografiar es realizar un cuadro que se dibuja en el tiempo, cada trazo borra el anterior y se inscribe en la retina del espectador, huella su memoria".

(Àngels Margarit, 2000, 112)

Su trazo se dispone como una escritura de ritmos y ondulaciones. Si se ha visto cómo lo construye, el dibujo de GL, más que el de ningún otro paciente-cliente, me evoca su *"danza"* con facilidad, el ritmo constante de sus circunvoluciones, y el movimiento de su cuerpo que se hace uno con la línea. Se puede entonces, revivenciar lo efímero, es decir, atrapar ese paréntesis de tiempo nuevamente, como si pudiéramos interpretar una partitura de movimientos.

A esta evolución por el formato acompaña una aparente indiferencia de su autora, que mira hacia las ventanas mientras lo ejecuta, quizás, como otras veces ya nos ha contado, escuchando las palabras prohibidas.

Le comento que su imagen es muy *hermosa*. En ese momento me mira y aprovecha la interrupción para tomar otro color. Ahora es el verde el que empieza a girar sobre el formato. Esto me hace pensar. La palabra *hermosa* se la he oído alguna vez para referirse a la belleza de su madre o a la de los ojos de su hermano. Tanto ella misma como su hermano tienen los ojos verdes. Cuando habla de su hermano, a quien llama tiernamente "mi niño", hace especial hincapié en el "hermoso color de sus ojos". La articulación de esta palabra provoca una interrupción de la infinita pincelada azul; y la elección del color verde para continuar. ¿Es sólo casual esta coincidencia?

Vuelve a mirar hacia las ventanas. Después de un rato, le pregunto qué hay en ellas. Me mira brevemente y no responde nada. Su expresión es de cansancio, como si soportara algo penosamente. Insisto; su respuesta es, como siempre, una intensa mirada. De pronto, vuelve a tomar el color azul, comenzando otra vez su espiral infinita. Se para y marca una cruz que culmina su intervención. Me pregunto si, de algún modo, GL encuentra en la actividad el soporte necesario para sobrellevar ese peso que carga. Casi inmediatamente, la propia presencia de GL, una vez y otra, voluntariamente en el taller,

junto a la historia de sus numerosas intervenciones me responden. Su mirada y sus brazos conduciéndome hasta nuestra sala me hacen confiar en el espacio de contención que le ofrezco.

Sesión 6 del Segundo Ciclo. Jueves, 7 de Noviembre de 2002

Propuesta: Directiva voluntaria. Trabajar a partir de la propia silueta en un formato colectivo.



GL es una de las personas seleccionadas para el estudio, por lo que le insto a que venga, y le presto especial atención. Llega un poco más tarde que los demás, que ya trabajan muy concentrados, así que no quiero distraerlos y le hago yo su silueta. Ella no abandona su automatismo: con el mismo rotulador negro de la silueta comienza a hacer un movimiento circular que rodea su rostro. Se va, y vuelve otra vez, le digo que elija un color para seguir. Elige el violeta, como su ropa, para seguir haciendo círculos, que por la parte más alta, sobre lo que correspondería a su frente, tienen las líneas muy cercanas; por la inferior, los círculos se abren, conformando algo como un gran collar, de muchas vueltas. Aunque conscientemente no lo haya pretendido, la imagen que resulta es perfecta como retrato suyo: Un rostro encerrado en una especie de espiral que se proyecta hacia delante, muy angosta a la altura del cuello. Es una imagen muy potente, que expresa con precisión el aislamiento de GL. Le pido que se mire al espejo, que observe sus ojos, su boca, su nariz. Sonríe siempre que le digo que es muy guapa, pero no intenta otra cosa que no sean los círculos. Va y viene. Cuando vuelve, cambia de sitio, ha olvidado cual es su lugar, y coincidiendo con el momento en que AN se vuelve a por material, (la mesa de materiales queda a la espalda de ellos), comienza a hacer círculos alrededor de la cara y el pecho de la silueta de AN. Dejo que esto ocurra sin intervenir, espero que tenga efecto esta invasión, y así es efectivamente. Un paciente-cliente lo advierte rápidamente y empieza a regañarle, pero no muy enfadado, sino con condescendencia, como a una niña pequeña:

- ¡ Pero.., ¿qué haces? ¡ Ese es el dibujo de AN!

- ¡ GL! ¡ Ése es mi dibujo! Vete al tuyo,- dice AN

- ¡ Pégame una hostia a la foca!- dice riendo otro paciente, repitiéndolo varias veces.

- ¡Eso! ¡Pégame en el culo, en el culo!- repite GL, saliendo de su mutismo, y señalando esta zona de su cuerpo.

Este incidente, que puede parecer sin importancia, resulta valiosísimo, pues es la primera vez que se produce algo así. Ha habido una interacción, una invasión del lugar de otro, que además provoca la reacción de un tercero. En esto, empezamos a ver cómo realmente se están identificando con lo que producen, reconociendo esta identificación también en los otros. Además aparece otra cuestión: al parecer, como luego me confirmó la terapeuta 1, GL dice a menudo que su madre y su hija suelen pegarle. Pero no veo en ella pesadumbre por esto. En verdad, una vez me contó que su hija le había pegado en la cara, y que a ella no le había gustado, le había hecho daño. Pero, que le peguen, como manifiesta literalmente "en el culo", me parece que está más cerca del placer que del malestar, pues adoptaba una postura provocativa y sonreía esperando el golpe. Quizás en esta actitud haya cierto atisbo de satisfacción erótica asimilada a experiencias de cierta violencia sexual que subsisten en el fondo de lo que Hogan denomina "*masoquismo colectivo*":

"Certainly, to take this idea further, I would argue that women can experience what might be called "collective masochism". It would seem that women experience erotic stimulation from fantasies which contain elements of degradation, submission, sexual force, rape, brutality and loss of control in a way that men do not generally"

(Susan Hogan, 1997, 31)

"Ciertamente, al aceptar esta idea además, yo sostendría que las mujeres pueden experimentar lo que podría llamarse "masoquismo colectivo". Se comprendería que las mujeres experimentan la estimulación erótica a partir de fantasías que contienen elementos de degradación, sumisión, violencia sexual, violación, brutalidad y pérdida de control de un modo que los hombres no lo hacen generalmente."⁸⁷

No solamente tendríamos que entender este masoquismo en situaciones extremas; son fácilmente detectables en la vida cotidiana, en actitudes de sumisión ante las decisiones, opiniones y actos de algunos varones, con ingredientes, llamativos o no, de acoso, celos, o despecho hacia lo que se considera femenino, que se consienten y se admiten, incluso se celebran. Como si formara parte de un juego de seducción que nos confirmara "felizmente" en el lugar que nos corresponde como mujeres. ¿Es probable que GL haya querido recobrar, aunque mínima y efímeramente ese lugar, frente a la iniciativa de su compañero?

No va a volver a suceder otro acontecimiento parecido en todo su proceso; por el contrario, cuando se produce alguna situación violenta, GL suele asustarse y huir. Sin embargo, en esta ocasión, ha virado lo que podría ser una repulsa por parte de sus compañeros/as de taller en una oportunidad para el placer; quizás haya conectado

⁸⁷ Traducción propia

momentáneamente con alguna vivencia del pasado. En tal caso, la implicación del cuerpo en la actividad del taller ha propiciado este enganche con su historia. El relato de esta experiencia que posteriormente hago a las terapeutas, produce gran sorpresa en ellas. Las verbalizaciones de GL son tan escasas como los datos que tienen acerca de su pasado, por lo que, así lo afirman, han de valorarse mucho manifestaciones de este tipo.

Después de esto, se va a otro lugar del papel y hace otros círculos con tiza azul. Ya no interviene más.

GL dibuja de nuevo su espiral infinita, su ser de hueco, que se manifiesta con la fuerza y el dinamismo que acostumbra. Hoy tiene un aspecto nuevo: aparece sobre su silueta. Cuando ella llega, ya otros/as pacientes tenían unos rasgos dibujados sobre la zona correspondiente al rostro. GL los observa un momento, mientras que le muestro cómo ha quedado su silueta y le ofrezco la posibilidad de mirarse al espejo. En efecto, GL se contempla durante unos instantes, como anestesiada. Supongo, ingenuamente, la aparición de unas formas en el lugar de los ojos, la nariz, la boca..., como hacen el resto de personas que trabajan en este gran formato. Pero GL me sorprende con su huella circular, que rodea primero estrechamente la zona de la cara, para ir rítmicamente, al son de los valeses de Strauss que nos acompañan hoy, abriéndose en extensión, abarcando un mayor espacio por la parte inferior y manteniéndose por el mismo lugar sobre la frente de la imagen. Es como si ajustara su intervención, intentando mantenerse dentro de ciertos límites, que respetan un hueco central para albergar el rostro, mudo y ciego, dejando un lugar para la expansión. Esta zona inferior se construye con el trazo abandonado a la inercia del movimiento: GL impone una fuerza controlada que sube por la izquierda, adquiere su cota máxima y baja circularmente por la derecha, buscando el cauce para volver a subir. Al bajar, va perdiendo ese control inicial, dejándose llevar por el arrebató del movimiento, cada vez más rápido. Es como si, al no poder expandirse hacia el exterior, por esos límites que ella misma se impone, busca su expansión en esa misma fuerza potencial, que revierte sobre la misma espiral. Semejante a sus movimientos pendulares, cuando espera algo, flujo de descarga de la energía pulsional que se desborda, al no ser empleada en un movimiento dirigido. Semejante al sonrojo cuando hemos de contener una actitud, o unas palabras, cuyos efectos tememos.

Esta energía que GL no puede contener ni proyectar se sitúa en el límite, recorriéndolo con fuerza, buscando una zona de escape que no encuentra. Si bien su enfermedad le aleja de la realidad, de los avatares cotidianos, de lo que la sociedad exige para ser aceptada dentro de su dinámica, impidiéndole el desarrollo de una vida plenamente integrada en el ámbito de las relaciones familiares, laborales y sociales, hay una parte de GL que persiste: su memoria emocional sigue inscrita, imborrable en su cuerpo. Como lo expresan las bellas palabras de Fabre-Lewin:

"The body is the site of the load of unthinkable or uncontainable feelings and conflicts. Here we have reference to the emotional memories contained within the body which require

release. For the emergence of a "true body" a psychological birth necessarily entails the physical and corporeal expression of emotion."

(Miche Fabre-Lewin in Susan Hogan, 1997, 120)

"El cuerpo es el lugar de carga de los sentimientos inconcebibles o incontenibles y los conflictos. Aquí hacemos referencia a la memoria emocional contenida dentro del cuerpo que necesita liberarse. Un nacimiento psicológico para la emergencia de un cuerpo verdadero implica la expresión física y corpórea de la emoción."⁸⁸

Incapaz de verbalizar esta necesidad de liberarse, el cuerpo de GL es suficientemente explícito, destilándose mediante su propio impulso hacia su huella plástica. Su cuerpo, diluido en ese trazo violeta, como la ropa que hoy viste, es el límite que vertiginosamente quiere atravesar. El límite de lo dado, que en el terreno del lenguaje tampoco atraviesa, salvo pequeñas excepciones, como la de hoy. Me conmueve, como siempre, la insistencia de su búsqueda, a pesar del caos. Su tesón en repetir, una y otra vez su ritual de círculo, como el pájaro que queda atrapado y vuela desesperadamente por los mismos lugares, sin descanso, buscando una salida imposible. Ese lugar de escape no pertenece a la realidad; lo real es la búsqueda, es el límite, es su espiral infinita.

Sesión 16 del Segundo Ciclo. Viernes, 20 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Exposición de las obras.

Fecha el 20 de Junio de 2002, en su momento, GL dice que representa, *"un tercer ojo"*. Hoy permanezco atenta por si esta interpretación hubiera cambiado, ya que han pasado muchos meses y las circunstancias son absolutamente distintas. Sin embargo, ante las preguntas de sus familiares, vuelve a identificar su imagen con *"un ojo"*.



Han venido a la fiesta su madre, su hermano y su hija. La madre comienza a hablar conmigo acerca de *"su niña"*, pero a quien se refiere es a la hija de GL. Me dice que la niña se llama así porque ella lo eligió. Había querido ponerle siempre ese nombre a una hija, así que *"cuando nació"*, consiguió por fin hacerlo. Me ha resultado interesante que se habla del nacimiento de esta niña, pero no se menciona la

⁸⁸ Traducción propia

maternidad de GL, ni ninguna alusión a un papel activo de ésta respecto a la niña. El único papel activo es el de la abuela. Recordemos algunos datos facilitados por la propia GL o por las terapeutas: su enfermedad se declaró definitivamente después del parto de su hija; GL a veces se queja de que su madre y su hija le pegan; dice que su madre le impide decir algunas cosas; se asusta si se mancha la ropa y relaciona a su madre con el hecho de ir limpia. No puedo dejar de pensar en qué medida habrá contribuido al desarrollo de la enfermedad la actitud de su madre, pero es sólo una hipótesis que no puedo sostener, pues es la única vez que he hablado con ella, y es sólo una impresión mía.

GL se ríe feliz al mostrar su obra a su familia. Su hermano es el que, al menos en este momento, muestra una mayor ternura hacia ella. La madre sólo se dirige a mí y no la nombra en ningún momento. La hija, enganchada del brazo de su abuela, se “esconde” prácticamente detrás de ésta. Le digo a GL que tiene razón al decir que su hija es muy guapa, que me la ha descrito perfectamente. GL se acerca a ella e intenta tocarla, pero la niña no atiende la caricia de su madre, rehuyéndola, con expresión de estar molesta, obligada a estar allí.

La escena nos muestra el juego de relaciones cruzadas, con las que tuve un primer contacto cuando GL las recogió e interpretó, en la imagen que realizó en la sesión número nueve del primer ciclo, coincidiendo con el día 9 de Mayo de 2002. En ella aparece en primer término, la representación de su hija. GL trata con mimo su rostro, su cabello, al que confiere una vibración especial, con los trazos en espiral tan habituales en sus obras, que carga esta zona de su cuerpo de energía pulsional. El cabello, no obstante no se desborda, sino que le impone unos límites. De la misma manera, insiste en los límites del cuerpo de su hija, cuyo contorno redunda varias veces. Pero este interés en redefinir sólo se concentra en la zona genital y en las piernas. El tubo hueco que generan las piernas continúa en la invaginación del tronco. Momentos después me revela los hábitos masturbatorios de la niña. Además, es el único elemento de su dibujo al que, con un cuidado exquisito, dota de color. Todo esto me hace pensar ahora, que las puedo ver juntas que, para GL, su hija es un objeto de deseo inalcanzable, al que no puede acceder. Natividad Corral afirma:



“El deseo es el resto pulsional que la demanda de amor permite contornear.”

(Natividad Corral, 1996, 88)

La maternidad es usada para esquivar el vacío generado por el deseo. La gestación parece colmar el hueco y el niño o la niña se convierte en el objeto de goce de su madre. Pero he aquí que a GL se le ha arrebatado ese objeto de goce prematuramente. El paso de objeto de goce a la identificación con el falo que colme el deseo de la madre no se ha producido, porque el lugar de la madre ha sido ocupado por la abuela. La niña sigue siendo

para ella ese objeto de goce, pero un objeto que se niega a serlo, por lo que su delicado sistema narcisista se viene abajo, casi en el mismo momento de constituirse. No perdamos de vista que, los esquemas del patriarcado, de los que somos herederos y herederas, se valen de la maternidad para construir *"la meta suprema"* del ideal femenino ⁸⁹. Justo cuando GL tiene la posibilidad de consolidarse en esta meta, por las razones que sea, (parece que la razón fue la definitiva y manifiesta esquizofrenia), es desplazada del podium de su narcisismo, que ocupa su madre. La abuela usurpa el lugar en una edad en que su propio narcisismo se tambalea, en función precisamente de la pérdida del período reproductivo. Reinicia el ciclo, amparándose en la circunstancia de la enfermedad de GL. No trato de satanizar ni culpabilizar a esta mujer que ocupó el lugar de madre para la hija de GL; habría que meterse en su piel para poder experimentar y conocer el cruce de emociones que la atravesarían en estas complejas circunstancias personales. Pero, por sus propias manifestaciones, parece que GL fuera un resto que quedara de esta segunda maternidad que está viviendo. No manifiesta ningún afecto respecto a GL, sino que toda la conversación gira en torno a la pequeña. Cuando mira a GL, porque le llamo la atención sobre ella, no hace el más mínimo comentario. Realmente, es como si reparar en su propia hija le causara cierta interferencia en su relación con su auténtico objeto de goce; relación que retoma tras unos segundos de silencio, que sólo parecen responder a un acto de mínima cortesía conmigo, atendiendo aparentemente a mi demanda.

Repito que es muy difícil salir airosa de estas vivencias, pero, en virtud de lo que manifiesta, no parece haber elaborado el proceso de duelo para admitir la pérdida de ideales. Su verdadera hija enferma es como algo accesorio que ha de soportar, es decir, el falo que, en algún momento de su vida, podía haber constituido GL para su madre, ha sido derribado. Es como una maternidad fraudulenta, que se ve recompuesta a través de la hijaneta, que ocupa este lugar de falo. El reconocimiento de su hija en su realidad, (enferma y madre de la hija-nieta) le puede hacer perder todo este sistema, por lo que aparta este trabajo psíquico.

Por otro lado, la relación de GL con su hermano es como un soplo de aire fresco, una ventana que se abre de pronto, también para mí, en esta situación concreta. El hermano, adulto, pero algo menor que GL se presta a ser "su niño", como ella misma lo llama. Se muestra tierno y amable con ella, que le responde como si hablara con un niño pequeño. El hermano encarna sin dificultad el bebé perdido de GL, sonriendo a sus caricias, pero sin perder el contacto con la realidad, preguntándome acerca de ella y elogiando sus intervenciones. Según las terapeutas, este hombre es el que se ocupa de aportar algún dinero para subsanar las necesidades de GL. Cuando necesita ropa, por ejemplo, ya no le solicitan nada a su madre, sino que él será quien la atienda.

⁸⁹ Elina Carril Berro considera que la maternidad se muestra como la *"prueba definitiva de la pertenencia al género femenino, que conlleva las exigencias de altruismo, abnegación y sacrificio"*. (Elina Carril Berro, 2003, 4 en <http://psicomundo.com/foros/genero/fm-ideales.htm>)

Sesión 17 del Segundo Ciclo. Martes, 14 de Enero de 2003.

Propuesta: Reencuentro y elección de una imagen o de un tema referente.

GL se sentará un momento a la mesa, plena de imágenes. No muestra interés especial por ninguna de ellas. Sin embargo, advierto su interés. El nivel de conversación entre los/las asistentes al taller es alto, por lo que me sorprende su permanencia, pues hoy es complicado atenderla individualmente. No parece que en esta ocasión sea necesario. No dejo de observarla, pudiendo comprobar cómo su mirada va de unas personas a otras, escuchando lo que dicen. Incluso hay un instante en que agarra su silla y la acerca aún más a la mesa, con el ademán de quien fuera a compartir un secreto. En efecto, su cuerpo, habitualmente apoyado en el respaldo, se adelanta, aproximando su cabeza al centro de la reunión. Parece que se sintiera feliz por pertenecer al grupo. No dice nada, excepto para repetir, como un eco, lo que otra compañera afirma en relación a las imágenes en general:

- "¡Son todas muy bonitas, si, si , muy bonitas, si.....!" - dice AN.

- "Muy bonitas, muy bonitas, muy bonitas,..." - repite GL.

Tras esta intervención, ambas, como movidas por el mismo pensamiento compartido se levantan y se marchan. AN camina delante y GL la sigue sonriente. Como si estar de acuerdo respecto a las imágenes hubiera establecido un vínculo, al menos momentáneo, entre ellas.

GL se muestra ilusionada, sintiéndose cubierta y segura dentro de la envoltura narcisística que aporta el grupo. El ambiente del taller es muy confortable, protagonizado por las diversas voces que se entrecruzan, y las imágenes en torno a las cuales se construye el diálogo. Parece que se dejara acariciar por los diferentes tonos, y lo cálido de su interacción, sin mostrar ninguna preocupación por lo que exponen sus palabras. No digo que no entienda lo que dicen; no digo que no le importe. Es como si se reconociera en ese talante reposado del pequeño grupo, que le aporta una piel colectiva donde es posible no andar preocupado por qué decir, pues se siente sujeto en la voz del *otro*, el *otro* dice por ella. Como si su ser de sujeto pudiera *vivir por delegación*, como dice Didier Anzieu. De algún modo, si nos reconocemos en las palabras de *otro*, si nuestro pensamiento adquiere cuerpo en lo que dice *otro*, el efecto es efectivamente de envoltura táctil. Como un espejo mullido y cálido, que nos refleja y nos abriga. Como tal, el reflejo que se nos ofrece es el propio, por lo que esta manifestación de la *pulsión de apego*, no sólo nos abrocha a los otros sino que nos reconcilia con nosotros mismos.

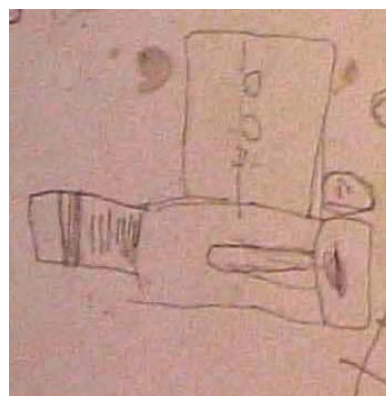
Sesión 18 del Segundo Ciclo. Jueves, 16 de Enero de 2003.

Propuesta: Personal, a partir de su elección.



GL ha comenzado a trabajar a partir de una obra de Vuillard, exactamente el *“Retrato de Felix Vallotton”*. Le he mostrado muchas imágenes. Con bastante decisión, no frecuente en ella, ha elegido esta imagen, desechando las demás. El cuadro representa una figura sentada en un silla, en el fondo de una habitación. El personaje se ubica en segundo término, en un rincón, quedando un espacio vacío delante, que acentúa su soledad.

Inmediatamente vuelvo a recordar aquella sesión, ya lejana en el tiempo, en que GL, saliendo de su mutismo habitual hizo un plano de su casa, en el que cada estancia se diferenciaba de las otras no por sus paredes fronterizas sino por su contenido. La vista de la casa, que combina el plano en planta y en alzado, es como un todo continuo, sin límites, en el que los diversos objetos se organizan aproximándose unos a otros. Estas concentraciones de elementos señalan las distintas habitaciones, entre las que distingue tres dormitorios. Uno de ellos es el suyo, que se diferencia bastante de los otros dos. El de su madre y el de su hija muestran como protagonista una cama de tamaño considerable, rodeada de diversos elementos que se aproximan. Parecen denotar espacios diáfanos, en los que el aire circula entre sus componentes. No hay referencia alguna a puertas ni ventanas, pero hay cierta sensación de luz en la amplitud de la estancia. Sin embargo, cuando se refiere a su dormitorio, los muebles, muy pequeños en relación al resto de la casa, se adhieren unos a otros. Incluso, a los pies de la cama surge una ventana con la persiana cerrada, como verbaliza. El aire parece volverse irrespirable; no hay espacio para transitar, ni luz natural. Me contó entonces que tiene dos cuadros, pero no están en la pared, sino guardados en el armario. Cuando me explica todo esto, tengo la sensación de que su habitación es realmente como un armario, en el que ella estuviera asimismo guardada: un espacio cerrado a la luz y el aire. No sé si esta habitación es físicamente muy pequeña, pero indudablemente ella la vivencia como un espacio inconfortable y deslucido, en contraste con lo que dice acerca de las demás dependencias. Frente a las otras, que describe, asimismo, visual y verbalmente, ésta se muestra, pequeña, cerrada, aislada y oscura.



El espacio que nos contiene, donde habitamos, y más específicamente, aquél tan privado del dormitorio, no nos es ajeno. Lo organizamos según nuestros deseos, o circunstancias, o nos es dado, de manera que no podemos intervenir apenas en su

configuración, más allá que con nuestra presencia viva que lo va modificando. Es envoltura que nos protege durante esos momentos en los que se pone más de manifiesto nuestra vulnerabilidad, como es el sueño; que recoge nuestras huellas de existencia, por lo que nos ofrece una imagen de nosotros mismos, una metáfora de cuánto somos y de nuestro lugar en la vida. Es probable que GL no escape a estas percepciones.

Para GL, todo lo concerniente a su madre y su hija es hermoso. En cambio, cuando alguien le dice que es muy guapa, o que tiene los ojos muy bonitos, sonrío condescendiente y agradecida, pero replica que no es así, con cierta tristeza en la voz. Encuentro que hay cierta relación entre esta respuesta y cómo nos mostraba su espacio privado en relación al resto de la casa. Así, puede ser que su espacio sea percibido como un lugar desolador, porque así lo sea físicamente, devolviéndole a ella un reflejo de su propia imagen, que acrecienta esa percepción desfavorable de sí misma. Es como si introyectara los valores de ese espacio que le ha sido otorgado, identificándose con su aislamiento, su incomodidad y su falta de belleza. Otra posibilidad, no excluyente de la primera, es que en esa representación se proyecten los sentimientos que acompañan a la reflexión sobre sí misma, sobre su lugar en la vida. Lo que sí parece claro es que hace no sólo una descripción de ese lugar que nos presenta, sino un juicio. Opina acerca de él, y en tal caso, con ello parece que reflexiona sobre la imagen de su cuerpo ⁹⁰, diferente a su cuerpo físico. La imagen inconsciente de su cuerpo se ha ido estructurando a lo largo de su historia, atravesando su piel física para bordarse a partir de las huellas de cada deseo frustrado, cada castración o cada goce, con la aguja y el hilo de la *“intersubjetividad imaginaria, marcada de entrada en el ser humano por la dimensión simbólica”*. (Françoise Dolto, 1999, 22) Es decir, las relaciones con los otros a través del puente simbólico que establece el lenguaje, y sobre todo, la relación con su madre, ofrecerán ese reflejo especular sobre el que GL construye su propia imagen.

Al ver la obra elegida, pienso que, efectivamente, es la imagen más cercana a ella, entre todas las que le he mostrado. El personaje tiene un rostro que apenas se esboza, como si no tuviera identidad, o su identidad no estuviera definida. Esta ausencia de forma es paralela a la ausencia de palabras, es semejante a sus frecuentes silencios. Su silencio es parte de su presencia activa, parte de su actitud de sujeto. Es pregunta y respuesta, conteniendo todas las posibles, como este personaje contiene en la ausencia de rasgos, todos los que estuviéramos dispuestos/as a reconocer. Está apartado de la mirada del espectador, ajeno a todo, recogido en sí mismo, y envuelto por un espacio que lo circunda. Sus extremidades se entrelazan, se envuelven, (como hacen las espirales de GL), buscando

⁹⁰ La imagen inconsciente del cuerpo es un concepto que nos presenta Françoise Dolto, y que define como: *“la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales”*; así como afirma que se la puede considerar como *“la encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante”*. (Françoise Dolto, 1999, 21) Esta imagen no se refiere al esquema corporal, que es algo que se configura como la presencia de un cuerpo en el espacio físico, en un momento determinado. La imagen del cuerpo a la que nos referimos es el soporte del narcisismo y gracias a ella, contenida en el esquema corporal, es posible la comunicación con los otros.

ese contorno que defina la forma. Por último, podemos observar su presencia en un rincón de una habitación: un lugar cerrado, sin ventanas, adornado con dos cuadros, que podría acercarse a la descripción que nos hizo de su dormitorio.

No sé si GL ha elegido esta imagen porque reconozca algún parecido con algo de su realidad externa o interna, porque “le recuerde a algo de su vida”, como le digo al animarle a escoger entre el grupo de reproducciones. Su estado habitual es de aparente ausencia, de espera a que dispongan de ella desde un claro lugar de objeto; sin embargo, ha elegido esta imagen sin vacilar, con cierto regocijo, que empiezo a entender sin necesidad de que sonría. Precisamente, esta casi total ausencia de lenguaje verbal, me invita a estar muy atenta a su lenguaje corporal, gestual; me posibilita advertir cualquier mínimo cambio en su *danza*; me proporciona multitud de imágenes que se graban en mi recuerdo. Datos de su piel y de su movimiento, como, podría decir que, de ningún otro/a paciente-cliente, que en su reconocimiento cada día llego a amar; como se aman las peculiaridades, esos pequeños secretos que forman parte de nuestro entorno inmediato, que sentimos como nuestro en el encuentro cotidiano con esos sencillos detalles.

Selecciona un lápiz, entre todo el material. Esta elección me hace intuir el comienzo de su imagen. Efectivamente, se entrega a la actividad de intentar reproducir el contorno del personaje. Lo sitúa aproximadamente en el eje vertical del formato, casi rozando su límite inferior. No olvida situar los dos cuadros, pero desecha el resto de elementos del modelo. Los cuadros, sintetizados en dos rectángulos de dimensiones parecidas, flanquean al personaje. No sólo guardan relación posible con la descripción física de su dormitorio, sino que hallan antecedentes en numerosos dibujos de GL, en el que hay un predominio importante de este estilo especular, en el que los elementos semejantes flanquean a un elemento central protagonista. Otras veces, el protagonista desaparece, quedando los otros escoltando el hueco vacío. Como suele hacer a menudo, repasa una y otra vez las líneas, incansablemente, como si no hallara la forma definitiva, como si se le escapara la forma. Parece hallar satisfacción y seguridad en repetirlas. No hay líneas certeras y erróneas, todas participan en la configuración de la imagen, dotándola de un margen de existencia, que nos confirma en la movilidad de la vida. Nada es definitivo, la única inmovilidad es la muerte.



Propuesta: Personal.



Ha venido después de varios días. Su obra, como siempre, estaba esperándola en el caballete. Aunque sé que en este segundo ciclo, la frecuencia con que acude al taller es menor, sigo poniendo cada día su caballete, con su nombre y su trabajo. Es muy positivo que aunque viene más espaciadamente, es por su propia voluntad, ya que muchas de las veces que asistía durante los primeros tiempos del taller, era instada por las terapeutas. Ahora, éstas se sorprenden cuando les muestro sus elaboraciones, prueba de su interés.

Ha mirado durante un momento su dibujo del otro día. Muy cercano al caballete, sobre el alféizar de la ventana está el modelo que eligió. Parece advertirlo, pero no lo toma en sus manos ni se acerca. Se vuelve hacia la mesa de trabajo y toma color verde con un pincel, directamente del tarro abierto. Las ropas que viste el personaje de la imagen están dentro de la gama de los verdes y los azules, así como el fondo. Sin embargo, el verde parece ser para GL algo más que un color que toma en este momento de la realidad externa; entre sus pocas verbalizaciones hay una especialmente recurrente, en la que destaca el *hermoso* color verde de los ojos de su hermano. Estas palabras siempre se articulan con la entonación más dulce, que denotan la inmensa ternura que siente. Por ello, no puedo pensar que lo aplique como si fuera cualquier otro. La pintura cubre completamente todo el dibujo hecho días atrás, sin prestar atención alguna al fondo ni a ningún otro elemento, sólo al personaje. GL parece contrariada, se acerca a la mesa y me señala los rotuladores, en concreto, uno de color negro. Insiste en la forma del personaje, perdida bajo la capa de color. Después tomará otra vez el pincel empapado de color negro y rodeará repetitivamente la cabeza y torso de la figura, en un movimiento circular que ya conocemos, aunque sin llegar a adoptar esa actitud, casi de trance, de otras veces. Sus movimientos son hoy mucho más lentos y se detienen muy pronto.

Resulta una figura de rostro silente, aislada, enmarañada en un torbellino que la aparta del resto. Más allá de sus límites desdibujados no hay nada, sólo el esbozo de un contexto físico cuya presencia se desvanece ante la energía pulsional concentrada en el personaje. No puede haber imagen más explícita. Se adivina el esquema de un ser humano, en el que se distingue la cabeza y el cuerpo, casi en estado embrionario, sin extremidades que lo acerquen al exterior, que le permitan cambiar de lugar; sin órganos de los sentidos que lo conecten al no-yo. No hay relación con el



exterior, ni con el interior, sólo envoltura que se afana en definir la forma de lo envuelto, sólo energía que gira en su interior, a la espera. Como una bolsa orgánica que pudiera desvanecerse en un momento, GL lucha por definir su contorno.

Sus imágenes son similares a una pregunta que no encontrara respuesta más que en sí misma. Un porqué encadenado al infinito, que rebasa los límites de las palabras y se hace uno con el ritmo circular, el único que le da salida a su energía.

No puedo asegurar que haya intentado representarse a sí misma o a su hermano conscientemente, ni siquiera que haya querido reproducir el modelo. Es decir, que haya mirado hacia su realidad interna o externa. Lo más probable es que la imagen resulte de todo ello, en ese ir y venir de flujo continuo donde parece habitar, buscando esa forma que la defina por fin.

Sesión 31 del Segundo Ciclo. Martes, 11 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

Hoy estaba, junto a otros pacientes, tomando el sol en el jardín cuando llegué. Al pasar por su lado, me detuve y le saludé sonriendo. Sé que si me respondía con su gran sonrisa, la conexión estaba hecha. En efecto, consiente en venir tras de mí. En ningún momento le he dicho que viniera a participar, pero parece que nuestro encuentro le lleva inevitablemente a ello. Llegamos al taller, y me apresuro en colocar un caballete para ella y un cartón nuevo.

Lleva un mes sin aparecer por el taller, por lo que he de mantener su interés. Así que reflexiono en voz alta acerca de su último trabajo, sin hacer ningún tipo de juicio, sino más bien describiendo cómo surgió o lo que decíamos mientras ella lo elaboraba. También le hablo de sus anteriores elaboraciones. Con esto, intento que entre en el estado de concentración e implicación necesario para la actividad, además de conectar con su propio proceso. GL me mira a los ojos, no pestañea ni sonrío; sé que está ansiosa por trabajar.

Pero entra MN, que comienza a hablar y a comentarme cosas, requiriendo mi atención para que vea el material que trae. Es uno de esos momentos en que me siento dividida, pues tengo que atender la demanda de las dos, sabiendo que el pequeño abandono que puede sentir GL, aunque en tiempo real no llegue al minuto, es suficiente para que decida marcharse. Así lo hace, pero me sorprende volviendo casi inmediatamente. Esto me parece muy positivo, pues las otras veces que se ha marchado, en situaciones similares, si es que ha vuelto, ha tardado en hacerlo. En esta ocasión, cuando

vuelve se encamina directamente hacia mí, acto que entiendo de inmediato como reclamo de atención.

Interrumpo con suavidad a MN para atender mínimamente a GL. No toma el color por sí misma, sino que me lo pide, como hace casi siempre. Le preparo el color azul en un plato y le doy un pincel. Sonríe, por fin, pintando como dos grandes ojos, que luego engloba en un rectángulo y después funde en un gran plano azul. Me pide que le dé el color blanco, mientras su cuerpo se balancea alegremente. Está muy contenta. Tengo la impresión de que necesitaba dar expresión a este pensamiento. Con el pincel impregnado en blanco empieza a dibujar un signo hacia el centro del formato, sobre el plano azul. La imagen es ciertamente agradable y así lo digo. Excepcionalmente, le pregunto qué está pintando y me responde:

“El cielo, simplemente, el cielo,.....y una estrellita blanca”.

Mientras dice esto, insiste dibujando una estrella. Por sus movimientos, sospecho que pretende hacer una estrella estereotipo, de las que se construyen con dos triángulos superpuestos e invertidos entre sí. Su voz me vuelve a sorprender:

“¿Cómo se pintan las estrellas?”

Le digo que cada persona las debe pintar como sean para ella. Añado que la suya es muy *hermosa*, usando el tipo de calificativo que ella misma utiliza. Sonríe otra vez. De esa manera, dibuja varias estrellas. Son formas parecidas a rombos.

Lo que pretendo al utilizar sus palabras es colocarme en el lugar del espejo que le aporte ese reflejo confortable de sí misma. Una palabra, de las pocas recurrentes en su reducido discurso, que ella lanza desde su pensamiento se remansa en el mío. Al ser repetida por mí, GL puede tener constancia de haber tomado efectivamente un espacio que está fuera de ella, que se instala entre las dos, donde es posible el intercambio. La articulo yo, por eso digo que es repetida por mí. Sin embargo, sería más exacto decir que es “resonada” por mí, pues se trata más de una resonancia o de una reverberación, que de una repetición. La repetición tiene que ver con lo mimético, con la imitación. La resonancia es como un eco instalado, en el que el nuevo emisor del sonido aporta algo de sí mismo. La palabra *hermosa* no sólo rebota en mí y es devuelta a GL. La cargo de sentido y se la muestro como reflejo de ella misma, donde hasta entonces GL no la reconocía. Se convierte esta palabra simultáneamente en metáfora y en metonimia. Metáfora, pues condensa no sólo su significado explícito, sinónimo de belleza, sino ese valor significativo del intercambio, equivalente no a un concepto sino a la emoción que acompaña un beso o una caricia compartida. Además, lo *hermoso* se desplaza de



inmediato al cabello de su hija, al color verde de los ojos de su hermano. Es decir, cada vez que se pronuncia la palabra *hermosa* o *hermoso*, se remite, además de a lo que se refiera en el discurso, a todo lo que GL califica de *hermoso*. Mi intención es que se reconozca a sí misma también en este significante.

GL es siempre así de sorprendente. El resultado es muy lírico. Como suele hacer, no llega a los límites del cartón, sino que deja un margen. Los límites no vienen impuestos por el borde real del formato; GL acota un espacio mucho antes de llegar a las fronteras reales. Es como si contuviera su energía pulsional, que parece, por su vigor, que fuera a desbordarse. Nunca lo hará en la bidimensionalidad del formato, aunque la fuerza ejercida sí se desborda hacia el propio dibujo. Como si temiera desintegrarse en el dibujo, GL delimita un espacio, que hoy redefine enmarcándolo en el rectángulo. Pero la pulsión de muerte empuja demasiado, por lo que su pincel se aplasta contra el cartón, como si quisiera atravesarlo. GL no llega a los bordes del formato, como no llega a pronunciar las palabras que piensa, las que oye en sus alucinaciones. La palabra es la forma y el límite. Por ello, lo reprimido se queda dentro de esos límites, girando en su interior, como invaden su pensamiento; su boca se cierra, para no pronunciar, como se cierran tenazmente las formas que dibuja. Me pregunto sobre la aparición feliz de las estrellas sobre ese cierre, tan confortantes y luminosas como su sonrisa. Quizás sean efectivamente *sonrisas pintadas*; el efecto es prácticamente el mismo.

Sesión 33 del Segundo Ciclo. Martes, 18 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

Ha venido muy asustada. En cierto modo, la esperaba, pues al llegar, la había visto escapando de la sala de la televisión, intentando que la dejaran quedarse con las terapeutas. En ese momento, no supe la razón, pero al constatar el grado de alteración de uno de los pacientes, y los incidentes que estaba provocando, pensé inmediatamente en ella.

La acojo con un saludo, diciéndole que me alegro mucho de verla, pero no me mira, yendo directamente a sentarse. Advierto que su respiración es muy agitada. En efecto, no me equivoqué al pensar que vendría a buscar refugio. Al parecer, lleva toda la mañana intentando entrar y permanecer en la sala de terapia ocupacional. Esto quiere decir que en la zona común no se sentía segura. Pero las terapeutas que estaban en ese momento, la han convencido para que volviera a salir, un poco cansadas.

Sigue sentada, respirando profundamente, sin mirarme. Sé que no soporta las situaciones de violencia, por lo que procuro que se tranquilice, hablando con ella. No es

tanto lo que le digo sino el tono de voz que intento dar a mis palabras. La comunicación entre nosotras empieza a ser cada vez más diversa; donde antes se privilegiaba el lenguaje no verbal, ahora empiezo a comprender cuándo puedo emplear también la palabra. Según qué situaciones, las palabras cobran sentido, pero aún lo tiene más la entonación, que actúa como un bálsamo. Hoy son fundamentales. La voz actúa como un abrazo, como una piel. Intento que mis palabras pongan voz a lo que puede estar sintiendo, de manera que pueda advertir esa protección hacia la realidad exterior, y hacia su propio miedo, hacia su propio estado de desamparo. El ritmo de mis palabras se va ralentizando y su volumen también, como si con ellas meciera a GL.



La respiración se va calmando. Poco a poco, intento que advierta que aquello que la perturba no tiene nada que ver con ella, que es algo externo. De hecho, se ha quedado fuera, en los pasillos; en el taller está segura. Aún podemos oír los gritos, por lo que, entorno ligeramente la puerta. Sé que no puedo imaginar cómo percibe estos mismos estímulos sensoriales; que lo que para mí es una voz lejana, a ella puede llegar a aturdirle. No puedo llegar a saberlo, aunque los textos hablen de cómo se alteran las percepciones en la esquizofrenia. Sin embargo, tengo un instrumento fiable: su grado de ansiedad, que va disminuyendo. Le llamo la atención sobre su cuadro, colocado en el caballete. Es una imagen muy sosegada. Le recuerdo que, cuando lo estaba haciendo, estaba muy contenta. Sugiero la posibilidad de que le apetezca pintar. De pronto, saliendo de su mutismo, dice que " sí ". Me pide color blanco y cubre tristemente las estrellas, con ese movimiento automático tan suyo, pero hoy, sin fuerza. Dice "Yo está" y se marcha.

GL ha manifestado su ansiedad con esta rotundidad. Ha tapado la huella de la felicidad del otro día. Quizás este incidente de hoy sea, de alguna manera, paralelo a sus alucinaciones auditivas. De pronto, no sólo ella las percibe, provienen de una o varias personas que influyen en todas las demás, generando un ambiente perturbador de ruidos y movimientos bruscos; es como si hubieran cobrado poder. Por la referencia de que dispongo, proporcionada por ella misma, sus alucinaciones son voces que insultan. Esta situación es silenciada por GL. Todo apunta a que, al menos una razón de su silencio, es que el Otro no le deja decir aquello que escucha, represión que ella personaliza en su madre. Al no volcar al exterior esta realidad interna, GL es como una olla a presión, donde hierven estas percepciones, donde la pulsión no proyectada se vuelve contra ella, como hostilidad y autodestrucción. Frieda Fromm-Reichmann explica la mudez como un estado de parálisis física y emotiva que la persona esquizofrénica se autoimpone, para contrarrestar sus impulsos hostiles, que le causan un gran temor. Al tapar las estrellas, silencia su imagen, como si se abandonara hacia esta parálisis emotiva, defensa de la ansiedad. Es como si su pulsión del último día, de alegría de vivir, con una clara alusión al

vínculo, (de pronto, la estrella primera empieza a estar acompañada de otras similares), se hubiera deslizado hacia el otro extremo de la balanza, el más visitado por GL, el que invita al estado inorgánico, al aislamiento, al silencio. Y su obra se convierte en objeto de esa pulsión destructiva, pues alcanza cierta satisfacción al tapar esas estrellas, al exterminar lo creado. En cierta medida, se aniquila a sí misma, como lo hace cuando calla.

Podría no haber dicho nada, como tantas otras veces. Sin embargo, aún persiste un resto: un determinante "Yo está", con el que culmina su acto de clausura a lo externo. Es como si aceptara una vez más lo que considera como su destino inevitable: el silencio como única defensa ante la agresividad, como inhibición de su propia pulsión hostil. El silencio que vuelve a manifestar su realidad de pérdidas. Natividad Corral apunta:

"Las niñas abandonan para constituirse en sujetos, y en su camino hacia la feminidad, no sólo la satisfacción de la vida y su agresividad (la transicionalidad: niño-a/ objeto/ madre). Eso lo tienen básicamente en común con los varones. Las niñas abandonan, junto con la pérdida de esa satisfacción, un tipo de satisfacción ligada a su objeto originario y primordial, vinculado con su madre. Objeto de su mismo sexo y del que su anatomía las expulsa. Descubrimiento traumático de la diferencia vehiculizado por el falo, pero que no se reduce a falta fálica. Para ellas, su pareja está originaria y definitivamente perdida. Y es con ese objeto perdido, y en tanto que perdido, con el que deben identificarse como mujeres. Ese objeto lo incorporan como pérdida."

(Natividad Corral, 2002, 11)

GL, hija y madre de mujer, en la contingencia entre poseer y ser objeto; su objeto es y será para siempre un objeto perdido. Por ello, aunque la pulsión le arrastre hacia el vínculo, repetirá su retorno hacia la soledad, pues no hay objeto que recobrar.

Sesión 38 del Segundo Ciclo. Jueves, 3 de Abril de 2003.

Propuesta: Personal.

Después de dos semanas sin venir, GL llega la primera, muy contenta y repitiendo:

"¡¡¡Quiero pintar, quiero pintar, quiero pintar....!!!"

Le pregunto qué colores quiere usar, pues se impacienta mientras yo coloco el material, andando detrás de mí, sobre mis pasos. Mi pregunta intenta mantenerla en el deseo, para que pueda visualizar el material antes de tenerlo efectivamente. Esto me otorga un tiempo real que empleo en buscar y proporcionarle lo que necesita. Prefiero atenderla antes, priorizando sus materiales a todo lo que he de disponer en la habitación y sobre la

mesa auxiliar que utilizamos, pues sé que si le falta lo que desea durante un tiempo mayor a unos minutos, no soporta la frustración, marchándose para no volver. Su actitud es como la del bebé que rechaza el pecho si la madre no se lo ofrece en un determinado tiempo. GL rechaza el taller, si su demanda no es satisfecha pronto.

Pide el color blanco diciendo sólo:

“Blanco, blanco, blanco,....”



Es una de las personas que requieren el material, pues no tiene iniciativa propia para tomarlo. Para ella ya es un gran esfuerzo estar tan comunicativa como hoy. Sus palabras se repiten; como hace cuando insiste en un dibujo, parece que fuera consciente de que el significante da forma pero también limita la idea. Repite la palabra *blanco*, enfatizando la *n*, que hace resonar, como si ese sonido recogiera todo lo que quiere expresar. Mientras vierto este color sobre uno de los platos nuevos, también inmaculadamente blanco, murmura complacida:

“Me gusta la pureza.”

Inevitablemente ha relacionado este color con uno de sus valores simbólicos más usuales en nuestra sociedad occidental. Esto me hace pensar que, mi hipótesis acerca del valor simbólico que GL otorga a los colores, en concreto al color verde, tan referido y recurrente en sus producciones, parece ser cercana a su realidad,⁹¹ aunque en este caso el valor se lo concede ella misma, resultado de una labor de desplazamiento metonímico. El color verde lleva consigo varias cuestiones. Recordemos que es el color de los ojos de su hermano, y de los suyos, algo que relaciona con la bondad y la belleza y que establece un vínculo entre los dos, al que ella es sensible. Sabe que no es su hijo, pero, de alguna manera ocupa ese lugar de objeto. Un objeto que sabe perdido de antemano, pero que no deja de serlo por eso. Un dato sorprendente es que se acuerda de soltar el cigarrillo antes de tomar el plato y el pincel, para lo que pide con gestos un cenicero.

Le digo que está muy guapa, pues hoy está peinada de otra forma. No sé si la peina su madre, pero parece una niña pequeña. Ciertamente se comporta como tal. Se mira al gran espejo que tenemos en la sala y dice con voz lastimera, repitiendo varias veces, como siempre:

⁹¹ Prefiero hablar de *aproximaciones a su realidad* que de *la realidad*, como término absoluto. La realidad objetiva no existe, porque quienes la juzgan como tal son sujetos, y por tanto subjetividades.

-“No me digas que soy guapa, no me digas que soy guapa.....”

- ¡Cómo que no, si es verdad, tienes unos ojos preciosos!

- “Los tengo verdes, como mi niño, como mi niño.....Son bonitos, sí, son bonitos, sí...”

Comienza a pintar haciendo un óvalo, del tamaño de un rostro, que rellena de blanco con movimientos verticales, rítmicos, como siempre. MN ha traído una cinta de Miguel Bosé, con canciones muy antiguas, de la primera época de este cantante, que suena haciendo bailar y cantar a GL. Cada vez que reconoce una canción, me mira y canta jubilosa. Apenas pronuncia la letra, no creo que no se acuerde; da la impresión de que no le da tiempo a decirla al ritmo de la música. Baila muy contenta, de manera rítmica, mientras pinta; haciendo su óvalo interminable también a ritmo. Me sugiere la posibilidad futura de la danza terapia, que podría funcionar muy bien para ella, pues ha conectado rápidamente. Recordemos que GL está continuamente en una actitud rítmica: fuma sin parar, pero no como la mayoría de los fumadores que se toman su tiempo, sino con pequeñas caladas iguales, espaciadas en tiempos iguales; cuando no fuma mueve los labios, como si tuviera un chupete, por efecto de su medicación al parecer; camina rápidamente como si le estuvieran indicando un paso de desfile, y al parar mantiene el ritmo con un suave balanceo; al hablar casi siempre repite la frase entera o el último fragmento.

De pronto, se sienta. Cierra los ojos y hace como que duerme. Pero no tarda en levantarse y seguir pintando. Después de un rato insistiendo con el blanco, le pregunto si necesita otro color.

“Verde, verde, verde...”

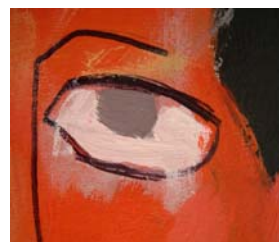
Me pregunto, por un momento si irá a pintar unos ojos a este óvalo. Pero, con el color verde prosigue su ritmo un rato, envolviendo el óvalo con una franja, hasta que se cansa y se va, soltando inesperadamente el plato en la mesa.

Es la última vez que viene al taller. En las dos sesiones que aún quedan sólo la veo en una ocasión, corriendo contenta detrás de otra paciente, por lo que no presta atención a mi saludo. Nunca sabré si llegaría a enterarse del final del taller; cuando lo comentábamos durante alguna sesión, no daba muestras de ello, aunque esto no quiere decir nada. Quizás sólo se dé cuenta cuando lo vivencie; acaso vuelva a buscar de nuevo refugio, y se encuentre con la sala vacía. Entonces, es probable que sea capaz de cerrar ese paréntesis que se había incluido en sus itinerarios, como un espacio contenedor de sus temores; o gire dentro de él, volviendo muchas otras veces, o esperándome sentada en una silla.

8.3.4 MN

MN tiene treinta y cinco años durante el tiempo que acude al taller. Es una mujer alta y gruesa. Suele llevar el cabello corto. Es morena, de pelo y ojos muy oscuros. Bastante corpulenta, tiene el rostro poblado de vello. Camina con dificultad, balanceándose de tal modo que es frecuente que se caiga. Es por eso, así lo explica ella, que suele llevar paraguas durante todo el invierno, aunque no llueva, pues le sirve de apoyo.

Tiene tres hermanos. Físicamente son muy distintos a ella: su piel, cabello y ojos son claros. Son altos, como ella, más incluso. Verbaliza constantes problemas en el plano afectivo, que suelen ser respecto a su madre y a sus hermanos; también con otras personas con las que se relaciona. Pero la mayor fuente de conflictos aparente es la relación con sus hermanos. Sus hermanos son menores que ella y varones. Esta doble circunstancia hace que MN sea obligada a cumplir el papel que desempeña habitualmente su madre, cuando ésta última está ausente. Pero MN no quiere asumir estas funciones. Ella es amante de la música, la poesía, el teatro, la danza. Los parámetros que la sociedad adjudica a la mujer, por el hecho de ser mujer no le parecen aceptables. Dice que lo que se espera de ella no es lo que desea, es lo que desea otro. El Otro, con mayúsculas, el que Natividad Corral refiere al afirmar:



"<<Sé Mujer>> es el imperativo categórico por excelencia: manda obedecer la ley sin más motivo que la ley misma."

(Natividad Corral, 1996, 114)

Está diagnosticada como esquizofrénica paranoide. Cuando tiene una crisis suele inscribir sobre su cuerpo los signos que describen su conflicto. Su cuerpo es significativo y significado del conflicto, soporte del lenguaje. Ella intenta encontrar en su madre alguien que la comprenda, que la sostenga y contenga, pero ésta tiene demasiados problemas y escapa a esa carga.

Su experiencia de niñez, la que cuenta, fue bastante lejana a lo que ella considera feliz. No recuerda jugar con sus hermanos, pero sí las peleas, sobre todo con uno de ellos, el más cercano en edad. MN es la mayor de cuatro hermanos. Después de ella, nació su primer hermano sólo once meses más tarde: éste es el que aún sigue protagonizando, la mayor parte de las veces, las discusiones y enfrentamientos. Los recuerdos de niñez aún se mantienen muy nítidos, como si hubieran ocurrido en un pasado muy próximo, y tuvieran continuidad en su situación actual. Teme cada día que su hermano entre en su habitación y *le quite o rompa sus cosas*, como hacía de niño. Esto lo vive como un

problema diario.

Este hermano, a quien llamaremos MJ, es también enfermo mental y vive en esta comunidad terapéutica. Al parecer, aunque su residencia se localiza aquí, aprovecha las salidas para estar gran parte de su tiempo en la casa de sus padres, donde reside MN. Esto procura numerosas ocasiones que la desestabilizan, tras las cuales viene al taller abatida por partida doble: por un lado, los insultos y las humillaciones a las que se ve sometida; por otro, un sentimiento de culpa que no puede eludir. La culpa, puesta en cuestión, se debate entre lo que la norma, encarnada en las palabras de su madre, intenta imponer y lo que persiste como propio en ella, opuesto a lo que la ley ordena.

MJ ha venido al taller en algunas ocasiones, incluso ha participado con alguna imagen. Tiene un gran concepto sobre sí mismo, fundamentado en su sexo y en su vocación militar. Los principios militares son los que cree correctos, con lo que la valentía, el honor, el compañerismo y la patria se convierten en su discurso. Pero es un discurso adquirido, parece como una pantalla, una máscara con la que se siente bien, pues considera que eso lo coloca en una situación superior a la mayor parte de las personas que conviven con él. En realidad, la sensación al escucharle defender estos valores, es que le son ajenos. Él mismo los sitúa en el pasado. Es muy taxativo en sus afirmaciones. Cuenta como episodios de su vida, situaciones increíbles, como la relación sentimental que cree mantener con una cantante que fue famosa en otro tiempo.

MN opina que "cuenta tonterías". Pero, aún así, cuando se pelean, se deja llevar por él. No tiene recursos para usar su capacidad de discernir entre lo creíble y lo que no lo es; aquello con lo que le acusa su hermano, la desequilibra de tal modo que llega a creérselo. Cuando cuenta alguna de estas discusiones, de pronto cambia el sonido de su voz, tornando de la suya, que es muy dulce y tranquila, a una voz aguda, como un grito contenido en el volumen habitual de una conversación. Parece que en algún momento de la temporada en que el taller ha estado abierto, algún enfrentamiento de estos ha ocurrido dentro de la comunidad. Yo no lo he presenciado, pero las terapeutas dicen que MN entra en un estado de cierta violencia. Sufre mucho con este tema, y lo refiere durante bastantes sesiones después de haber tenido un episodio de este tipo.

Cuando lleva una temporada de frecuentes enfrentamientos no puede soportar el desequilibrio y pide que la ingresen, o comienza a agredirse, cortándose el pelo e intentando cortarse las venas. Comienza a decir que "la vida no merece la pena" si lo único que recibe es insultos de todo el mundo, que la llamen loca e inútil, que nadie la aprecie y se burlen de ella.

Entre sus recuerdos, hay uno que sobresale por la intensidad con que lo narra. Cuando MN y sus hermanos eran pequeños, su padre se marchaba a trabajar a Francia, donde estaba varios meses. Era la única temporada del año en que lograba dinero para mantener a su familia. El resto del tiempo, MN lo recuerda tumbado en el sofá, viendo la

televisión y bebiendo. Las borracheras de su padre se continuaban, así como las palizas que le seguían. Estas palizas, según cuenta MN, eran propinadas al hermano 1 y a ella. Dice que los otros dos niños, más pequeños, se refugiaban en sus dormitorios, escapando del conflicto. En cuanto a la madre, parece que permanecía un poco al margen, dice:

“Mi madre es una persona que no sabe escuchar, aunque en todas las familias hay problemas...”

No justifica, pero tampoco condena, la actitud de su madre respecto a estos acontecimientos terribles. En cuánto a los otros hermanos, no hay recuerdos lejanos. Me sorprende el hecho de que *diga* que no recuerda haber jugado con ninguno de ellos. Creo que la palabra “juego” está *eliminada* por alguna razón. Es probable que para MN tenga una acepción predominante que rechaza de algún modo. Por ello, escribo en cursiva la palabra “eliminada”, pues en el hecho de no querer nombrar se evidencia que el recuerdo “juego” está forcluído, es decir, aparentemente eliminado. Pero no existe lugar de olvido donde deje de existir. Por relegado que esté, se mantiene en una presencia flotante.

Hay un dato que obtengo después de percibir en MN este rechazo al recuerdo de sus juegos infantiles. Alguna terapeuta me habla de la sospecha de que MN haya mantenido en alguna ocasión relaciones incestuosas con alguno de sus hermanos. Es posible que, si esto ha sido durante su niñez, formara parte de un juego, o fuera nombrado por ellos como tal. Lo cierto es que ella guarda con celo las situaciones de juego. Es probable que lo forcluído sea esas primeras aproximaciones al deseo, la expresión de un apetito que tiende a satisfacerse en lo absoluto, o sea, fuera de toda realización del anhelo, como apuntaba Lacan. Winnicott afirma por su parte, que la genitalidad plena se alcanza en la realidad del juego en la edad precedente al período de latencia. Durante la latencia, disminuyen las actividades sexuales, habiendo un predominio de la ternura sobre los deseos sexuales y la aparición de sentimientos como el pudor, el asco, las aspiraciones morales y estéticas. (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, 1994, 209) El rechazo de MN ante las actividades sexuales se caracteriza precisamente por estos sentimientos, en concreto se manifiestan el asco, las aspiraciones morales y estéticas. No quiere decir esto que ella continúe en este periodo, sino que hay unos cuantos caracteres de él que persisten.

Tiene pocos recuerdos felices. Quizás, haberse comprado un vestido nuevo para ir a una boda. Un vestido de color rosa, con el que MN se sentía especialmente atractiva. Ya no le sirve, pues de esa época a acá su físico ha variado considerablemente. Suele decir que ahora está “gorda y fea”:

“Estoy harta de oír lo de la belleza interior, que, en definitiva, nadie ve.”

El color del vestido aparece en sus sueños en otro vestido de diferente forma, aún más bonito, pero que, según ella, se trata del mismo.

Vive en la casa paterna, junto a sus padres y dos de sus hermanos. Está lejos de la Comunidad Terapéutica, pero no tiene ningún problema de transporte, pues va una ambulancia a recogerla cada vez que tiene que venir. Por lo que cuenta, es una casa de campo. Por ello, habla a menudo de las flores que la adornan, en especial, las violetas. No dice nada acerca de su dormitorio, excepto el temor que manifiesta a que le quiten o rompan sus cosas. Tiene cinco perros, de los que habla con cariño, en especial de una perra. Esta es su preferida, de la que refiere con detalle, reacciones y actitudes que explica por la "inteligencia extraordinaria" del animal.

Sus padres son algo mayores. Su madre está enferma. Es diabética, y alguna vez ha estado ingresada en el hospital por esta razón. Cuando su madre falta, le dice a MN que *"ha de ser una segunda madre"*. Pero ella no está de acuerdo con esto, no quiere asumir este papel que le obliga a estar atenta a los asuntos domésticos. A veces, cuenta que se levanta temprano para arreglar la cocina antes de marcharse, pero no quiere contraer más responsabilidades. La última vez que su madre estuvo hospitalizada, tuvo un grave problema con sus hermanos, que intentaban que ella adoptara realmente este papel de madre sustituta que se le adjudica. A causa de este enfrentamiento, tuvo una de sus crisis, en la que se cortó el pelo y se hirió las muñecas. MN habla de su madre con frecuencia, y al hacerlo demuestra su cariño por ella, pero también cierto sentimiento de abandono. Se siente muy dolida cuando su madre no quiere escuchar sus problemas. Al parecer, le dice que ya tiene suficientes con los propios. Ella le obsequia con escritos que le dedica especialmente.

Una vez me enseñó uno de estos antes de entregárselo a su madre, preguntándome mi parecer acerca de él. Al día siguiente, me regaló otro a mi. Esto me hizo pensar en mi lugar respecto a ella. En la transferencia, me ha situado en el papel de la *madre buena*, que nos explica Winnicott en términos de sostén. Esto procura a MN un grado de confiabilidad suficiente para la expresión de su proceso interno. En el acto de regalarme un objeto similar al que había llevado a su madre, me sitúa en un sitio equivalente al de ésta; se trata de la misma estrategia de seducción del bebé hacia su madre, con lo que, con este gesto, ella me ha devuelto la ratificación de ese lugar.

De su padre no cuenta nada, excepto los episodios de las palizas de su infancia. Apenas surge su presencia, cuando habla del reparto de tareas domésticas, pues parece que acompaña a su madre para hacer la compra. Sin embargo, no tiene el más mínimo protagonismo en las incidencias que relata.

Normalmente, me cuenta los problemas de su casa, pero no con total transparencia, pues considera que algunos detalles son privados. Yo le apoyo en esta determinación. Habitualmente, nuestra conversación, cuando ella cuenta sus vivencias, se caracteriza por su relato ininterrumpido y mi actitud de escucha, que respeta sus tiempos de silencio, sin intentar entrar en ellos con preguntas. He advertido que, si se

deja que hable sin interferencias, la resistencia es menor que ante las preguntas. Hay que decir que estas manifestaciones tienen lugar mientras está pintando; su actividad no se ve interrumpida por ello.

Uno de los días que me contaba alguna de las peleas que había tenido con uno de sus hermanos, comenzó a hacer más confidencias de las que solía. Comenzó a hablar acerca de las películas "degradantes para la mujer". Se refería a las películas pornográficas que sus hermanos acostumbran a ver. Según sus manifestaciones, su hermano MJ se encierra en el salón para verlas, avisando para que nadie entre. Dice que cierra también las persianas:

"MJ, cuando va a ver esas películas, cierra la puerta del salón y dice que nadie entre. Ya lo conocemos; sabemos lo que va a hacer, pero por lo menos, es más delicado. Esas cosas, es mejor hacerlas a solas...Pero hermano 2, deja todo abierto, se baja los pantalones aunque estemos cerca. Le da igual que pase mi madre, mi padre, yo....Mi madre no dice nada; sólo que, si quiere hacer esas cosas, es asunto suyo."

Hermano 2 goza de respeto en la casa, pues es el único que trabaja. Ella comenta que "no puede soportar esos actos que ve hacer a su hermano". Verbaliza que cuando su hermano "se baja los pantalones", frase que sustituye a *se masturba*, ella se siente humillada, degradada. Cuando posteriormente, comento todo esto con la terapeuta 1, le extraña esta actitud respetuosa por parte de MJ, ya que en determinadas ocasiones, como por ejemplo, cuando han llevado a un grupo de pacientes a pasar un día en la playa, ha ocasionado problemas por esta cuestión, masturbándose delante de algunas de ellas.

Los continuos sucesos de esta naturaleza que ocurren en la casa de MN y la incidencia sobre su enfermedad, promueven a sus facultativos a intentar que ella cambie de domicilio. Las opciones es que vaya a vivir a alguna de las residencias que dependen de esta comunidad terapéutica, o que comparta un piso con otros pacientes. Al parecer, la más idónea es la primera, pero actualmente no hay ninguna plaza disponible. Además, aunque la hubiera, sería difícil convencerla del cambio, al que es muy reacia. Hemos hablado de esto; su solución es "*esperar a que cambien las cosas*", pues ella no quiere dejar su casa. Alguna vez ha mencionado el tema de los cambios, que le producen mucha inseguridad.

El asco, y las manifestaciones de tipo moral, así como esa huida hacia lo estético, que comentábamos acerca del periodo de latencia, encuentra su manifestación en el relato de estos incidentes.

EL TALLER DEL PRIMER CICLO

Ya la conocía, porque alguna terapeuta me la había presentado. Un día apareció con uno de sus hermanos, que se mostraba muy cariñoso con ella. Fue la primera vez que le invité a tomar parte en el taller. Su hermano dijo que lo interesante es que se lo tomara, no como obligación, sino como algo que quisiera hacer por propia voluntad.

A menudo la veía por los pasillos, y como a cualquier otro/a de los/as pacientes le invitaba a venir, sin demasiada fe en que lo hiciera, ya que sólo iba puntualmente a la consulta con su psiquiatra, y no parecía demasiado interesada en el taller. Pero, un día que esperaba a ser atendida, decidió entrar. Nuestro espacio llevaba abierto casi dos meses. En esa ocasión hace dos dibujos, donde comienzan a aparecer algunos temas que serán recurrentes en su producción, como las estrellas, las flores y la secuencia de bandas de colores, un esquema semejante al arco iris.

La próxima vez que acude al taller es un mes después. Es la primera vez que dibuja una mariposa. Realizará otras mariposas en el transcurso de su proceso, ya que en ella éste va a ser un tema no sólo recurrente, sino crucial.

Dado que en el primer ciclo de prácticas nadie le plantea esta actividad, pues como he dicho, sólo venía al taller de paso cuando acudía a su cita, su asistencia en este tiempo es escasa, por lo fortuita: dos de un total de veintisiete sesiones. Para ella, son el primer contacto con la actividad, con el grupo y conmigo. Se muestra muy callada, aislada. La única influencia que parece recibir del grupo es de la terapeuta 1.

Sesión 12 del Primer Ciclo. Martes, 21 de Mayo de 2002.

Propuesta: No directiva.

MN viene por primera vez. Hace dos imágenes. La primera de ellas dice que son flores. Me pregunta si yo pinto flores también, como si quisiera hacerme partícipe de algún modo en la imagen, como si necesitara desde el primer momento un espejo donde reconocerse.

La flor azul inaugural configura el centro de la constelación que crece en torno a ella, atrayendo hacia sí los otros elementos; sobre todos los más pequeños, que parecen seguir las indicaciones de las flechas que señalan las aberturas entre los pétalos. Acechantes o acompañantes, se dirigen hacia ella. Otro elemento surgirá a su lado, a partir de una línea que se cierra en un cuadrado, acotando un espacio que MN carga

pulsionalmente rellenándolo de colores luminosos. Este esquema, aunque muy cerca de la flor, parece hacerse ajeno a las relaciones que se establecen fuera de su frontera verde. Además, es el único que se limita desde el principio, ya que la génesis de los otros signos es mucho más arbitraria, surgiendo su perfil final del movimiento directo, y casi azaroso, del pincel.

Su imagen resulta muy misteriosa, pues está elaborada con signos, a cuya significación no tenemos acceso. Sin embargo, descubrimos entre ellos formas cercanas a estrellas, que parecen cercar la gran flor azul. Ella no verbaliza nada. Habrá que esperar a avanzar en el proceso para poder comprenderlos. Sin embargo, desde el inicio, y por el proceso que ha seguido, la atención se va hacia esa flor confusa que se desplaza ligeramente a la izquierda.



Su actitud no es muy concentrada, todo lo contrario, su mirada va y viene por la mesa, observando el trabajo de los demás. Parece que mira con más interés el dibujo que la terapeuta 1 está elaborando. Se trata de un arco iris elaborado de forma mecánica, que le permite permanecer vigilante ante lo que ocurre en la sala. A MN le resulta muy atractivo, pues lo mira con insistencia. Momentos después, hace algo parecido. Comienza por una banda de color malva; hacia abajo y a la derecha va colocando bandas adyacentes. Después, alrededor de este signo, raya de forma intermitente con los mismos colores por grupos, como si se tratara de lluvia. Cuenta los grupos de rayas de color. La imagen elaborada resulta atractiva por la variedad de los tonos. Así se lo dice la terapeuta. Sonríe y dice que ha de marcharse. Se levanta y se va.



Con estas primeras imágenes inaugura una serie que se repiten en su obra. MN desarrolla un lenguaje pleno de símbolos, de significados diversos, que usa con conciencia de su significado. El nivel semántico en sus obras es muy alto, no sólo por lo que pinta, sino por cómo lo pinta. El arco iris, como llamaremos a esta sucesión de bandas de colores, es uno de los primeros temas que aparecen. Lo nombro así por distinguirlo de algún modo, pero no es tanto un arco iris, ni siquiera es un fragmento de él, aunque, en ocasiones, adopte esta forma. El elemento en cuestión es una sucesión de colores diferenciados que pueden adoptar diversas formas. Hoy surge de forma aislada, por la influencia de la obra de otro asistente al taller. En esta ocasión, lo vemos en su forma más sencilla. Los colores se organizan en bandas paralelas. Es una gama bastante cálida y luminosa, que se convierte en protagonista en el centro de la composición.

En ambas imágenes comienzo a ver la necesidad de ocupar todo el formato; sobre todo en la segunda, donde MN cuida de rodear el incipiente arco iris con bloques de lluvia de los mismos colores que han conformado a éste, creando un epitelio rítmico que refleja especularmente cada banda. Las bandas de color se redundan en las gotas de lluvia de modo que, de la misma manera que se repite el amarillo en la secuencia, lo encontramos por dos veces en el entorno. Cierta tendencia a la repetición, sobre todo en el gesto pulsional que, como una percusión, se expande por el papel y por el espacio sonoro del taller, donde se configura como un martilleo suave y pertinaz, distribuido en grupos de tres o cuatro golpes, separados por cortos silencios. Como una llamada, como su pregunta de si yo también pinto flores, haciendo evidente su presencia y su demanda.

Sesión 19 del Primer Ciclo. Martes, 18 de Junio de 2002.

Propuesta: No directiva.

Hoy ha vuelto a venir. Se interesa en la imagen que está elaborando CCH. Así que ella también dibuja una mariposa. Pero es muy diferente. Su mariposa parece un tapiz, un tejido vibrante. Nos remite a aquéllas que se clavan con alfileres y se muestran en las vitrinas. Pero, más que un ser que se exhibe, muerto y seco, su mariposa parece estremecerse de vida, a pesar de su apuntalamiento. Sus alas, fijas a un lugar preciso, no se abandonan a la inmovilidad y la muerte, sino que se siguen agitando, confirmando su opción por la vida. Abre no sólo las alas, sino todo su cuerpo, quizás anhelando desesperadamente otro cuerpo que colme el vacío de su abrazo. No se recrea en las curvas de sus alas, asumiendo que no sirven para volar, pero se estira hasta deformarse, hundiendo su cabeza, escondiéndola dentro de sus límites, como una tortuga que no quisiera saber del exterior, como si lo temiera. Sólo sobresalen las antenas, como si estuviera alerta.



Parece que hay una tendencia hacia la simetría. Esto equilibra la imagen, asegurando, a partir de la primera mancha verde, sendos rayados del mismo color a un lado y a otro, adhiriéndose al anterior levemente, generando algunas breves zonas de contacto entre los bordes deshilachados. Como si se temieran, las zonas de color apenas se rozan, vibrando hacia sí mismas hasta arañarse. Antes de que el conjunto se disgregue por fin, MN lo envuelve en una línea azul, para estar segura de que

no puede ser dividido, y salvaguarda la cabeza, como si pensara "así no hay riesgo de perderlo". Se aventura más allá de la línea de perfil, ocupando el hueco que ha quedado bajo el inestable cuerpo; la mancha externa lo sujeta al suelo, en especial la banda de color rojo, cuya presencia única arrastra nuestra atención a su magnetismo y adhiere igualmente a la mariposa, atrayendo hacia sí los suaves colores que forman su tapiz alado. El peso de este potente color actúa como el lastre que mantiene siempre de pie a esos muñecos llamados tentetiesos; como si la mariposa fuera un tejido sutil, levantado por el aire, cosido al suelo por esta zona.

Su actitud es tan entrecortada como la imagen. En algunos momentos, su mirada me ha buscado, pero al devolvérsela yo, esperando que me dijera o hiciera algo, la ha desviado, continuando con su trabajo. Parece muy excitada, como su rayado, que evidencia el ir y venir de la barra de tiza, fuertemente presionada contra el papel.

Antes de marcharse, sonrío con dificultad y dice adiós. De esa manera, dibuja también en su transferencia la línea que rodea y cierra su intervención de hoy.

Este será el segundo y último día de asistencia del Primer Ciclo. A pesar de que el taller seguirá abierto hasta finales del mes siguiente, no vuelvo a verla, lo que me hace pensar en que su proceso ha terminado.

EL TALLER DEL SEGUNDO CICLO.

MN no será una de esas personas seleccionadas como protagonistas del segundo ciclo del taller, inicialmente. Sin embargo, su continuidad y la intensidad con la que vivirá su experiencia, la sitúan como protagonista fundamental.

Por su afinidad con el tipo de actividad que se presentaba en el taller, se muestra interesada en éste. De manera que si en el primer ciclo acude un par de veces, a partir del 3 de diciembre de 2002, que coincide con la décima sesión del segundo ciclo, su asistencia es habitual. En este segundo ciclo, dado el compromiso que adquiere con el taller, movilizado por su deseo, se ausenta en muy pocas ocasiones. Así, de un total de cuarenta sesiones, ella asiste a veintinueve.

En total ha acudido a treinta y una sesiones, llegando puntualmente y marchándose casi siempre a la vez que yo. Sólo se ausentará en contadas ocasiones, en las que se le hace imposible venir por alguna circunstancia ajena a su voluntad, teniendo el cuidado de avisarme de su ausencia. El no poder asistir le causa algún enojo, pues manifiesta abiertamente "que necesita pintar". Su interés hacia el taller es tan grande que, al finalizar la última sesión manifiesta que quiere seguir pintando, aunque yo ya no esté. Pero, su actitud no es de pedir o solicitar que se le deje el taller abierto para poder seguir viniendo, sino que hay en sus palabras cierto grado de suave exigencia. Como si se le quitara de pronto algo a lo que tiene derecho.

Trae frecuentemente música. A veces, incluso ha dejado sus cintas para que pudiéramos oírlas; aunque ella tuviera que faltar ese día, me las confía antes de marcharse. Es como si quisiera dejar de algún modo su presencia metonímica. La música se convierte en *signo* de ella misma. Umberto Eco nos habla de la metonimia, haciendo referencia a la *magia de contacto*, que ya hallamos en los orígenes de la cultura, ejecutada a través de objetos pertenecientes a los seres que se desean hacer presentes de algún modo. Mediante el objeto substitutivo se puede traer a la presencia al poseedor del objeto. Es un signo que se pone en lugar de otra cosa; sobre la cual y, a través de éste se puede ejercer control mágico. (Umberto Eco, 1994, 109). La música que deja MN cuando se va es su presencia desplazada. Presencia que asegura su vuelta, que guarda su hueco, manteniendo vivo y patente ese espacio que siente suyo; es el contrapeso que la devuelve a su sitio. Como la mancha roja bajo la mariposa, le asegura un lugar para aposentarse.

El tipo de música que le gusta es muy definida: clásica y arreglos orquestales de lo que denomina "música romántica", de los años 60 y 70. Alguna vez, ha traído cintas de cantantes populares, pero que se dedicaban asimismo a la canción de amor por los años 80. Su discografía es bastante antigua, como podemos ver, con un denominador común: se trata de una música dedicada a los sentimientos, sobre todo hacia los que se generan en las relaciones de pareja. Tiene un respeto especialísimo hacia la música clásica. En sus cintas de este tipo escribe, para identificarlas: "Música clásica, el clasicismo de toda la

vida", dándole un valor positivo a lo tradicional. Ella misma adopta el compromiso de traer música cada día, de manera que cuando no lo hace se excusa.

Sesión 2 del Segundo Ciclo. Jueves, 24 de Octubre de 2002.

Propuesta: No directiva.

Llega a la sala y saluda brevemente. Recuerdo de las otras veces cierta actitud indecisa, que parece buscar en los trabajos de los demás las pautas que le den solución a su imagen. Pero sus compañeros y compañeras de hoy no le ofrecen ese referente donde poder apoyarse.

Hace un paisaje, en el que se distinguen dos planos. En el más cercano, tres flores flotan sobre el papel, como si lo hicieran en la superficie del agua, con unos pétalos cortantes, cuyo perfil se genera de la arbitrariedad del rayado energético de la tiza, que luego MN envuelve en una línea de contorno. La mariposa de meses atrás fue elaborada de la misma manera, que parece dejar al azar la forma definitiva, a la que se aproxima mediante la aplicación del color.



Las montañas del fondo, por el contrario, nacen de un zigzag inicial que atraviesa la imagen de lado a lado, cobrando entidad con la tiza vibrante que rellena, acomodándose a sus huecos. El paisaje de montañas es como un fondo, un horizonte de estas flores, donde no es posible amanecer. El sol, que se ha duplicado, pretende levantarse sin éxito, ahogado por los árboles. Semejantes a una mirada que intentara abarcar el paisaje, los astros quieren salir de detrás de las montañas, pero la vegetación apenas los deja asomarse.

Por último, dibuja unos signos similares a cruces que, de no haber observado el proceso, pudiera pensarse en *simple* relleno del espacio, en un *sencillo* interés decorativo. Pero, ni rellenar el espacio es un acto *simple*, ni el afán decorativo es *sencillo*. En su dibujar, MN pondrá de manifiesto estas afirmaciones, pues su gesto al elaborar, magnifica esta acción, como si pudiéramos mirar con lupa el impulso interior que genera sus trazos. De la misma manera, el primer movimiento que genera una línea en una determinada dirección, se neutraliza y sofoca en otro que lo detiene y lo cruza. Cada vez que surge este gesto, parecido al que dibujó la lluvia en días anteriores, viene otro a atravesarlo. Así dibuja MN, una serie de espas que se distribuyen entre las flores, como si fueran intentos

de expansión fallidos, que se repiten una y otra vez. La expresión de su rostro también se cruza, como si tuviera que soportar algo inevitable que aparece y reaparece sucesivamente oponiéndose a su deseo. Se va con una expresión de preocupación en su rostro y además de tener mucha prisa.

No tengo ocasión de hablar con ella, pues se marcha muy rápidamente y sin mirar a nadie, ni despedirse. No he querido llamar su atención porque su actitud no era la más adecuada para entablar un diálogo; he pensado que cualquier intervención verbal vendría a estorbarla más que otra cosa. Mi intención es que en el taller se sientan suficientemente cómodos y cómodas para que no se crean en la obligación de articular el significado de sus gestos, actitudes, palabras e imágenes plásticas; sino por el contrario, sea posible ese silencio que ocurre sólo en un ambiente de confiabilidad, donde la falta de verbalización no corresponde a la falta de comunicación. Un silencio lleno de significado, pues no es necesario explicarlo, sino que en sí mismo contiene la comunicación del vínculo entre los que lo sostienen.

Sesión 7 del Segundo Ciclo. Martes, 12 de Noviembre de 2002.

Propuesta: Hacer una máscara.

Dado que las distintas personas que participan en el taller van llegando espaciadamente, cuando se acerca MN le comento que hoy tenemos una propuesta concreta: realizar una máscara. Para motivarla le digo que imagine que fuéramos a una fiesta, que haga la máscara que le gustaría llevar.

Con rotulador negro, dibuja muy rápidamente un arco y unos grandes huecos en la zona de los ojos. Raya de manera muy rápida las zonas que corresponden al cabello. Desde los ojos hacia el pelo, en la franja que queda como frente del personaje, aplica con brocha, pintura de dedos roja. En este momento, comienza a decir que se encuentra muy mal, que se quiere ir. Se marcha rápidamente.

Su imagen parece femenina, no hay expresión aparente, pero está cargada de sentido. El recorrido del rotulador negro, cercano al arco inicial, revela una manera diferente de elaboración, aún menos controlada de lo que veíamos en sus otras intervenciones. El trazo se agita, pero



no lo hace de forma continua y uniforme como en las manchas que conformaban el cuerpo de la mariposa, sino que va ganando terreno arbitrariamente, cubriendo más o menos, abigarrándose en unas zonas y transparentando otras. Además, todo ocurre desde esta línea inicial hacia dentro, (también la mariposa concentraba su vuelo en un temblor que se mantenía dentro de sus límites); situación que se vuelve violenta en la zona superior derecha, donde las líneas que semejan el cabello se clavan en la piel de la frente, como un peine de púas afiladas que atormentaran su pensamiento. La convulsión, manifiesta en las sinceras y duras pinceladas rojas, contrasta con el vacío de los ojos. La pintura, cuyo color y textura se acerca a las cualidades de la sangre, se queda atrapada entre los límites de las líneas negras que detienen su movimiento expansivo, haciéndolo rebotar hacia el interior, donde la inquietud es cada vez mayor. Esta mirada hueca y la frente, donde la sangre, o el sufrimiento, hierve a borbotones, parecen una metáfora del estado de ansiedad en que se encuentra MN. Su expresión es plana, como si su mirada no fuera hacia el exterior, sino hacia algo sólo visible en lo interno, que se le escapa y se hace evidente, agitándose en ella al hablar, en su manera de moverse; algo que expresa una gran angustia.

En su dibujo, el rostro no termina de definirse. Recuerda a esas máscaras de carnaval que sólo cubren desde los ojos hacia arriba. Es tan vacía y tan sugerente como esos objetos, y quizás más. Las máscaras adquieren su sentido más misterioso al situarse cubriendo un rostro, en el que congelan la expresión, aunque los ojos del enmascarado se muevan. Si esta máscara la recortáramos del papel, sería la promesa de cubrir alguna cara, pero al quedarse atrapada en el papel blanco, lo que nos falta del rostro es imaginado y a la vez definido por el vacío, el silencio del papel. Es como una imagen ciega, muda, sorda, que arde.

Su presencia apenas ha sido evidente, pues tarda escasamente unos minutos en realizar la propuesta. MN escapa literalmente del taller en cuanto culmina lo que ha hecho. Contrastando con su actitud habitual, no saluda ni hace ningún comentario, sólo deja apresuradamente el rotulador y sin mirar a nadie, se marcha.

Cuando se va, miro más detenidamente su imagen. En aquel momento, se me ocurrieron varias cosas: por la prisa en marcharse y el desasosiego de su actitud pensé que es probable que se hubiera visto reflejada de algún modo en su propio dibujo, y que esto no le hubiera gustado; quizás sencillamente lo había acabado y no tenía interés en permanecer en el taller, pero esto es lo menos presumible, pues si bien ella no verbaliza nada acerca de lo que siente, sus gestos y su agitación sí que lo hacen.

Propuesta: Presentación de Modigliani.

Se siente muy interesada con el tema, analizando cada una de las cosas que le llamaban la atención, tanto del texto que leíamos y comentábamos, como de las obras. Respecto al texto, se detiene en una expresión que calificaba a Modigliani como “*pintor maldito*”, asegurándose de que se refería a su trayectoria de alcohol y lo que se denomina como “*mala vida*”. Al intentar penetrar en el universo plástico de Modigliani, MN es muy sensible a que el tratamiento que el pintor da a las formas no es gratuito, sino que responden a una necesidad expresiva. Habla de los sentimientos que ella otorga a cada personaje, de lo que Modigliani debía sentir hacia cada uno de ellos, siendo bastante aguda en sus observaciones.

Poco a poco, sus comentarios derivan hacia el tema de la belleza física, y cómo influye ésta en la vida de las personas. Verbaliza que ella antes era mucho más guapa, que ahora está gorda, y que hay muchas personas que se lo dicen, añadiendo que es muy fea. Considera muy importante la belleza para “tener vida propia, casarse y ser feliz”. Esta *belleza* de la que habla se ajusta al conjunto de cualidades que son social y culturalmente aceptables en nuestro mundo occidental, que ella personifica hoy en una mujer concreta y real. Me cuenta un sueño: es un personaje de Operación Triunfo ⁹², similar a Gisela, (cantante rubia, según MN, la mujer ideal), a la que llaman a actuar, la anuncian con su nombre: “¡Y ahora, con todos ustedes, MN!”, y ella sale con un traje rosa, parecido a uno que tiene de cuando era delgada, pero más espectacular. Es un sueño muy feliz.

MN pone de manifiesto la realidad de su cuerpo que entiende cómo metáfora, inmersa en un mundo real que demanda ajustarse a un prototipo a cambio de la utópica felicidad. Para conseguir ser feliz ha de entregar un cuerpo ideal a cambio, que encaje en el hueco del puzzle social, un hueco diseñado para un cuerpo esbelto. Su imagen corporal, sobre la que caen directa o indirectamente las piedras que se lanzan a todo aquello que no se adapta al ideal, es interiorizada psíquicamente, es introyectada. Su cuerpo rechazado se convierte en metáfora encarnada de sí misma, en envoltura que se rasga al tiempo que lo hace su *yo*.

Una de las funciones del Yo-piel, la que Didier Anzieu sitúa en noveno lugar,

⁹² *Operación Triunfo* es un programa de televisión, del tipo llamado “reality show”, que empieza a emitirse en la temporada del taller llegando a tener una gran repercusión. En él, personas desconocidas son conducidas a la fama en el mundo de la canción, durante un largo proceso de aprendizaje al que el público puede asistir día tras día.

exenta del servicio a la pulsión de apego, es la que tiende no a la protección y al sostén sino a la destrucción del yo. Función negativa que vehiculiza la pulsión de muerte, donde el abrazo cálido y confiable del yo se convierte en mordaza asfixiante.

La piel, límite visible que hace evidente la presencia real de su cuerpo, es también periferia de su sí mismo.

“La piel imaginaria con la que el Yo se recubre se convierte en una túnica envenenada, ahogante, abrasadora, desagregante. Se podría, pues, hablar de una función tóxica del Yo-piel.”

(Didier Anzieu, 1998,119)

Una piel que se rinde al insulto, (le llaman *fea y gorda*), a la palabra que destierra y deporta la pulsión de apego, dejándola traspasar sus poros e instalarse en su psique, cavando túneles en su *sí mismo* para anidar en él. Una piel que invierte su función, recordándole en sus formas todo el rechazo de que es objeto; ya no es cobertura de protección hacia lo externo sino eco del agravio. En el intento de recobrar un lugar, MN reconoce su propio cuerpo como humillante y reniega de él.

MN no suele estar feliz. Antes de la sesión, la invité a venir conmigo hasta la fotocopidora de Bellas Artes, para recoger el material que necesitábamos, situación que aprovechó para contarme sus problemas. Observo, mientras caminamos, la gran dificultad que tiene al andar. Su cuerpo se balancea, parando el avance de su pierna, que queda a medio camino del paso iniciado. Recuerdo, en ese sentido, la similitud de este movimiento con las aspas que dibujara en el paisaje realizado meses atrás. Es como si se arrepintiera de dar el paso completo que pueden abarcar sus piernas, interponiendo el peso de su cuerpo que interrumpe el movimiento inicial.

Dice que sólo se siente segura en casa. Cuando sale, cree que su hermano MJ, también enfermo mental, va a entrar en su habitación y le va a romper sus cosas, como efectivamente hacía cuando eran pequeños, que se peleaban mucho. La puerta de su habitación es fácilmente franqueable, como lo es su *yo*, vulnerable ante los comentarios que se hacen de ella. En referencia a este tema, también me ha contado que le da miedo de ir por la calle, en especial porque piensa que “los hombres” le pueden hacer algo.

De apariencia tímida e insegura, sin embargo, muestra apertura acerca de lo que piensa y siente. Manifiesta que le gusta escribir. Esto nos proporciona una particularidad que ha de sernos útil: MN está dispuesta, a pesar de sus temores, a la comunicación de sus pensamientos, sea verbal o gráficamente. En efecto, desde el primer momento que visitó el taller, he podido observar su tendencia inmediata a crear plásticamente; aún cuando apenas ha conseguido enhebrar unas palabras, se ha sentado delante de un papel y ha elaborado una imagen. Otras veces, la comunicación será simultánea, interviniendo, como hoy, con todo su cuerpo, en el que juega un papel importante la hermosa danza de sus

manos, que se abren continuamente hacia mí en un movimiento parecido al despliegue de un abanico, como si me lanzara suavemente las palabras desde el centro de su pecho. En ocasiones, las frases largas se resuelven en movimientos circulares que hacen girar sus muñecas, sobre todo de la mano derecha, que estira sus dedos devanando la madeja de sus pensamientos. Así me hace llegar el hilo sutil de su voz, que pregunta a menudo, como si necesitara anudarse en mí. Lo más sorprendente es que no necesitaremos mucho tiempo para llegar a establecer esta comunicación; es decir, la relación transferencial comienza a tejerse muy pronto, desde el momento en que recojo ese hilo y me detengo a enlazarlo delicadamente con el momento presente que estemos viviendo, con experiencias pasadas o con las propias palabras de MN, dichas en otro momento. Pero, fundamentalmente, con el proceso artístico, con todas y cada una de sus producciones, que devuelvo y ofrezco a MN como respuesta a sus preguntas.

Es evidente que, como en otros casos de esta investigación, pongo mucho cuidado en elaborar mi contratransferencia, para que no entorpezca el proceso de cada uno/a de los/as pacientes-clientes. Aún más con respecto a MN, pues soy consciente de que, poco a poco, se va a convertir en una de las protagonistas fundamentales. Efectivamente, si bien mi acogida es, a priori, por igual para todos y todas, hay personas que me han devuelto con creces mucho más de lo que se pueda imaginar en este contexto. Este es el caso de MN, cuya implicación en la actividad va creciendo por día, y paralela a ésta, su transferencia hacia mí. Todo esto se verá reforzado por la mejoría de su estado de salud, aseverada por sus facultativos/as. Estas circunstancias me hacen escucharla, si cabe, con mayor atención, o mejor dicho, con una atención que trasciende lo profesional para situarse, de una manera especial, en lo afectivo, aunque sin abandonar el lugar que le corresponde. Consciente de ello, he tenido un cuidado extremo en no dejar ver sentimientos diferentes hacia unos/as y otros/as pacientes-clientes, aunque en la intimidad de los textos me permita expresar estas predilecciones. Además, si bien se pudiera pensar que la dedicación a MN menoscaba la que puedo ofrecer al resto del grupo, tengo que admitir que ha servido para todo lo contrario, pues los resultados que iba obteniendo en ella, me ha hecho confiar aún más en las posibilidades de la actividad y en la de cada uno/a de ellos/as.

Dice que siente miedo ante sus sueños, y al hablar de ellos, me pregunta constantemente si estoy de acuerdo con ella en que pueden ser presagios que le anuncian “los peligros” que vendrán en el futuro. También me ha contado, en un momento que nos aseguraba cierta intimidad, que ha soñado con su propia muerte, ocurriendo el sueño mucho después de ésta, donde alguien le dice que ella no puede hacer nada, pues lleva muerta muchos años. Le hablo que, de la misma manera que me cuenta sus temores con palabras, éstos hallan expresión en sus sueños, descubren una forma de manifestarse, como ella la encuentra asimismo en las imágenes que crea en el taller.

Reflexiono al respecto, contrastando lo que me dice con la afirmación freudiana, que dice de los sueños:

“Son simples y francas realizaciones de deseos”.

(Sigmund Freud, 1992, 19)

Freud nos aclara que no han de ser deseos actuales los que se realizan en el sueño. Pueden ser restos de deseos pretéritos que han quedado confinados, quizás forcluidos en algún lugar del inconsciente. En esos momentos, cuando aún no conozco mucho acerca de la enfermedad de MN, pienso que quizás haya deseado la muerte en algún momento, llevada por la desesperanza ante situaciones terribles en su vida que no se siente capaz de superar. (En sesiones posteriores sabré de sus intentos de suicidio.) Sin embargo, en sus sueños aparece un personaje, del cual no da ningún dato, que le dice que no luce, porque realmente lleva muerta mucho tiempo. Es como si se otorgara permiso a sí misma para abandonarse, para entrar en ese estado inmóvil al que pretende arrastrarnos la pulsión de muerte. Pero siente miedo, y quizás sea ese miedo lo que contrarreste la fuerza de la corriente pulsional. Ese temor, pese a su aspecto de conferir vulnerabilidad, es indicador de un deseo más poderoso: el de mantenerse a flote agarrándose a la vida. Pero mis cavilaciones, así como los sentimientos que proceden de mi contratransferencia, son silenciados en la conversación con MN.

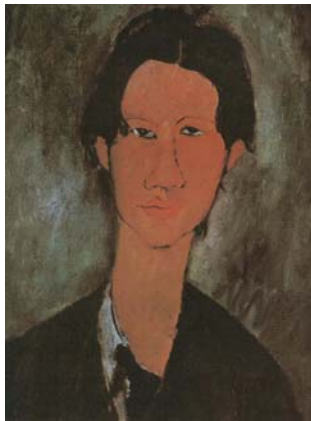
En la sesión de hoy se muestra muy interesada por el tema. Me pide detalles acerca de la vida del artista, acerca de su obra, y comenta cómo esos datos se ven reflejados en tal o cual cuadro. Sobre todo atiende al mito del artista como personaje bohemio, identificando la bohemia con una vida de “vicios y corrupción”.

Sesión 11 del Segundo Ciclo. Jueves, 5 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal. Trabajar a partir de la obra de Modigliani, *“Retrato de Paul Guillaume”*.

En esta sesión ocurre algo que es un gran avance en cuanto a la relación de grupo. Uno de los pacientes-clientes ha traído música heavy, que en esta ocasión sirve de envoltura sonora.

Veo a MN en el taller de terapia ocupacional y, observo que no se apresura a venir al nuestro, como hace cada día. Esto me resulta bastante extraño, por lo que me acerco a preguntar si está bien. Efectivamente, hoy no se encuentra con fuerzas para nada. Al invitarla a venir un rato, aunque no quiera pintar, me dice que no puede soportar esa música. Me asegura que cuando se siente tan mal como hoy, estos sonidos "le hacen perder el equilibrio". Vuelvo a nuestra sala y lo comento de manera general. Las personas que estaban disfrutando de estas canciones no ponen la más mínima objeción en quitar la música; es más, demuestran bastante interés en facilitarle a MN un ambiente favorable.



Una vez hecho el silencio, MN se coloca delante de su caballete y comienza a trabajar sobre su soporte, con la copia de la obra de Modigliani muy cerca de ella. Es muy perfeccionista y analítica, preguntando muy a menudo si va bien su boceto. Verbaliza que quiere "que quede muy bien". Borra muchas veces, comprobando la dirección de cada línea y midiendo con un pincel para comparar unas con otras. Habla casi de continuo, contrastando su actitud con la de los demás asistentes a esta sesión, que sólo dibujan.

Pregunta mucho, acerca de la imagen, que le parece "el retrato de un hombre bohemio, que vive sólo para el arte y la belleza". Comienzo a comprender la simpatía que manifiesta MN hacia el personaje, que, curiosamente, empieza a parecerse físicamente a ella. Tengo la impresión que las cualidades que imagina en éste, las quiere para sí misma. Su obra, por tanto, se va revelando como un espejo donde recoge amorosamente su propia imagen, donde se va reconociendo también en cada una de sus palabras. Donde asisto a ese alumbramiento, como si se tratara de un paisaje cambiante, del que no espero nada y espero todo; sin deseo, pero ávida de su evolución, masticando lentamente mi propia vivencia que me permite presenciar cada pequeño matiz, cada silencio y cada voz, corriente donde me dejo llevar a merced de sus olas. No retengo ninguna forma, como no interrumpo el largo discurso de MN, que se diluye con los perfiles de su pincelada húmeda. Me siento lienzo en blanco, pintura informe en el tarro que MN ensarta en su deseo.

Sesión 12 del Segundo Ciclo. Martes, 10 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal. Trabajar a partir de la obra de Modigliani "*Retrato de Paul Guillaume*".

Al comienzo de esta nueva etapa entregué a MN, como al resto de los/as asistentes al taller, una carpeta con su nombre que, como ya he explicado, fuera, además de una manera práctica de guardar el material que les iba facilitando, la presencia metonímica del taller fuera de éste. Ella es una de las personas que más agradecieron esta iniciativa, mirando el sencillo portafolios de cartón con fascinación. Realmente, el suyo era uno más entre los que entregué, pero como cada uno de ellos, le aseguraba un lugar en el taller, un espacio particular y único, marcado con sus señas de identidad. MN es capaz de apreciar el valor de esta modesta carpeta, por encima de sus características físicas. Aún más cuando le digo que es el lugar donde poder tener todo lo concerniente al taller. No sólo lo que yo le fuera dando, sino aquello que ella misma elaborara: sus propios textos manuscritos o los que considerara interesantes, sus propios bocetos, las imágenes que encontrara por su cuenta, etc. Por esta razón, hoy muestra un gran desasosiego por no traer la carpeta. Sabe que no la ha perdido, pero considera un error haberla dejado olvidada en su casa, ya que en su interior tiene la copia de la obra de Modigliani sobre la que está trabajando.

Llevo una copia en mi cartera, pero no se la doy, ni le comentaré esta circunstancia. Por un lado, es importante que asuma esta pequeña responsabilidad, a cuyas consecuencias ha de enfrentarse. Pero sobre todo, esta eventualidad nos proporciona una situación muy ventajosa. Remito, para mi discurso, como hago habitualmente, a la sesión anterior. Le recuerdo que estuvo todo el tiempo “*atada*” a las líneas de Modigliani. Esto le obligó a borrar muchas veces, intentando acercarse al modelo. Es probable que esta sujeción también le prestara bastante seguridad. La imagen del modelo está ya resuelta, y no hay más que seguirla, cueste más o menos. Sin embargo, si no hay modelo que adoptar, encontramos la oportunidad de decidir por nosotras mismas cuál es nuestro deseo. Ahí es donde entra en juego la creatividad. Ciertamente, conseguimos entre las dos que ella vea esto ya no como el problema que se le presentaba, sino como una ocasión preciosa, que le iba a permitir tener decisión propia. Le digo que, gracias a que se le ha olvidado, va a estar menos limitada, mucho más libre para interpretar su recuerdo, para darle forma a lo que realmente quiere decir en su imagen.



MN acomete su obra con ilusión. Pinta en el fondo de la imagen una serie de colores que arrastra con el pincel, consiguiendo un efecto irisado. Insiste en el rostro, estudiando en su propia cara, reflejada en el gran espejo de la sala, el efecto de la luz, que interpreta con color amarillo. Los rojos y anaranjados para las zonas de sombra. Expresa su deseo de que su cuadro represente a un “hombre bohemio”.

Creo que lo que desea representar es la idea que se formó acerca del propio Modigliani, al leer y comentar aspectos de su vida y el desarrollo de su proceso artístico. MN mitifica la vida de Modigliani, que personifica su concepto de artista. Sin embargo, la obra de MN a quien parece representar es a ella misma, a pesar de que afirma:

“No voy a pintar lo que siento sino lo que quiero.”

Es como si este deseo le fuera ajeno, como si este *querer* fuera sólo respecto al cuadro, lo que *ha de ser* que no forma parte de su sentimiento. Pero el entusiasmo con que imagina la vida que llama “bohemia” le delata como sujeto deseante de una forma de “vida sin ataduras, dedicada al arte y la belleza”, como ella misma indica. Su modelo es ya definitivamente ella misma, que se mira con insistencia en el espejo, y su deseo, que va rodeando la imagen de color. La mirada, que en el modelo original resultaba algo ajena, en la imagen que construye ella, manifiesta toda su tristeza, que la define como “resignada a haber perdido las ilusiones”. No especifica cuáles son esas ilusiones que ha perdido. Después de revelar esto, lo que hace con frecuencia, siempre deja un lugar para la esperanza. Eso es lo que parece insinuar el gesto de su personaje, concentrado y sumergido en colores, como si la rica vida interior se proyectara a su alrededor.

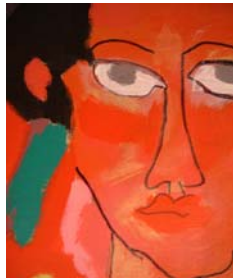
La sesión de hoy confirma la importancia fundamental de la relación transferencial. MN establece desde el primer momento una relación imaginaria con la imagen modelo. Se trata de una determinada relación de objeto, un objeto encontrado, en la que éste satisface su deseo de contemplarse. En efecto, MN se encuentra con un objeto real, pero como dice Lacan, “*lo real se encuentra en el límite de nuestra experiencia*”. De algún modo encuentra en este objeto su propio reflejo, es decir, lo que colma su deseo no es el objeto en sí, sino la posibilidad de contemplarse en él, de poder identificarse con esa imagen. La experiencia no es sólo en lo real. Lo contrario sería como decir que lo importante es el espejo como objeto, más que poder reflejarse. A partir de esta primera relación, mi intervención hace posible que comience a buscar esta satisfacción en la imagen que está elaborando. MN deslizará su deseo no en las formas encontradas de un objeto ya realizado, sino que asistirá a su anidamiento en cada pincelada, en la realidad tangible de un material que se expande al compás de su movimiento, de su pensamiento. Tan físico y real como su propia piel, pero tan expresivo como su mirada, como su pincel acariciando el rostro que va surgiendo, y que clava su mirada en MN, como ella lo hace en la imagen.

Pero he aquí que al elaborar su imagen, al decidir sobre ella, MN está dándose forma a sí misma, pues la necesidad de recobrar este rostro le hace decidir unas luces, unos colores, unas líneas que la están definiendo. Paralelamente, verbaliza la *textura* que desea para sí, la *línea* que ha de dibujar su cuerpo, el *color* que necesita y que espera. El cuadro es un objeto real que se sitúa entre ella y yo, que se coloca en medio de la relación transferencial y me permite asistir al develamiento de su yo. Es una parte de la realidad que nos permite acceder la una a la otra: en el plano simbólico, porque traduce en imagen visual donde las palabras, en su ejercicio de síntesis del mundo, estrangulan el sentido; en

lo imaginario porque proporcionan un visor de MN, a ella misma y a mí.

Sesión 13 del Segundo Ciclo. Jueves, 12 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal. Trabajar a partir de la obra de Modigliani "*Retrato de Paul Guillaume*".



Cuando llego, ya MN me está esperando en el taller. Parece ansiosa de seguir trabajando en su imagen. Mientras colocamos los caballetes en sus sitios y disponemos el material, labor en la que participa sin que se lo pida, me habla entusiasmada acerca de su obra, de pequeños problemas técnicos, que ya no considera un obstáculo sino impulso ilusionante. Manifiesta que está muy feliz con lo que hace. El tema comienza a derivar hacia lo que entiende por "alcanzar la felicidad en la vida". En el transcurso de la conversación vuelven a salir algunos aspectos que ya expuso en otra ocasión. En aquel momento, yo sólo la escuchaba y recogía sus palabras. Pero ahora, MN me invita a participar, pues este tema se mezcla de la manera más natural con el proceso artístico. Entonces, como hoy, maneja varios puntos donde basa la felicidad. Uno de ellos es la belleza, encarnar un ideal, de acceso imposible para ella. Me dice que si fuera delgada y elegante, todo le iría mejor. Le apunto que el ideal de belleza que impera actualmente no es el mismo que en épocas pasadas, y que en nuestro mundo más inmediato, occidental, es muy distinto al de otros lugares; eso nos indica que la belleza no es un valor absoluto, sino que depende de un montón de factores. Le pregunto acerca de su obra y su semejanza a la de Modigliani. ¿Qué forma es la mejor? ¿Es más bella la imagen realizada por Modigliani, porque es un artista reconocido en los libros de historia? Le aseguro que para ser bella su imagen no ha tenido que copiar a un modelo, sino ser sentida por ella, ser trabajada a partir de lo que siente y lo que desea. Convenimos en que cuando una obra artística traspasa la frontera y se adentra en el mundo interior de su autor/a, comienza a ser hermosa, única y verdadera. Por esta razón, llegamos al acuerdo de que la cuestión no es parecerse a un modelo impuesto, sino hallar en una misma los propios valores, como hacemos en su obra, y dejarlos ver en nuestra piel, en nuestra manera de movernos, de hablar. Le hablo de la preciosa forma en que ella mueve sus manos y de su voz dulce. MN me escucha y asiente; agradeciendo con sonrisas, afirma que alguna vez le han dicho esto mismo.

La psiquiatra, que ha llegado a mitad de la conversación, entra en ella apoyando mis argumentos. Una vez que MN comienza a trabajar me lleva fuera. Entonces me asevera que se ha acercado expresamente al taller para hablarme de los cambios positivos que está viendo en ella desde que está asistiendo. Se interesa por la metodología que utilizo, aunque al presenciar mi intervención, ha tenido ocasión de hacerse una idea

bastante cercana. Incido en la cuestión de que el objeto artístico se sitúa en el centro de la relación, y es el propio proceso de cada persona el que marca las pautas. De esta manera, la dinámica terapéutica es un acto asimismo creativo. Pero, como le aseguro a la psiquiatra, no se trata de que MN, o ningún otro/a, plantee un tema que yo resuelvo, en una corriente de *saber* de mí hacia ella, sino que se trata de un acto conjunto, donde el *saber* original es el de ella, que yo ayudo a recobrar. Como si hubiera perdido el sendero en medio de la oscuridad, y pudiera acompañarla con una lámpara que nos ilumine a ambas. Pero la luz no es mía sino suya, yo sólo la alimento y la cuido para que no se apague.

Mientras trabaja, MN me va hablando acerca de su obra, acerca de su vida, de sus sueños. Empiezo a conocer un poco de su vida. Es la mayor de sus hermanos. Con MJ, paciente también de esta Comunidad Terapéutica, se lleva sólo once meses de edad. Asegura que la razón por la que ambos están enfermos es que "su padre les ha dado muchas palizas". Según cuenta, es un hombre muy alto y fuerte, muy parecido a su corpulento hermano.

Cuando eran pequeños, se iba a trabajar a Francia, a la vendimia. Allí estaba empleado seis meses, pero cuando volvía, se quedaba parado otros seis meses. Tanto tiempo sin hacer nada, le ponía muy nervioso, dice que por eso enfermó. Entonces, sin razón aparente, pegaba a sus dos hijos mayores. Ella dice que a los pequeños también les ha pegado, pero menos; a estos no les ha afectado tanto como a MJ y a ella.

MN justifica el origen de su enfermedad por el maltrato sufrido durante la infancia, pero su relato está exento de resentimiento alguno hacia su padre. Este rencor ha sido transferido a su hermano, el que sufría las palizas con ella. Sin embargo, el padre queda como un fantasma de la niñez, lejano y casi irreal. Esto me hace pensar en cuanto Lacan habla de la perversión como una erotización de la defensa:

"La situación fantasmática tiene la manifiesta complejidad de constar de tres personajes - está el agente del castigo, está el que lo sufre y está el sujeto. El que lo sufre es en particular un niño odiado por el sujeto y a quién ve caído de la preferencia paterna que está en juego, y él se siente privilegiado al perder el otro tal preferencia. Una dimensión y una tensión triples se hallan aquí implicadas. Hay una relación del sujeto con otros dos, relacionados a su vez entre ellos en virtud de un elemento centrado en el sujeto. Mi padre, se puede decir para acentuar las cosas en esta dirección, pega a mi hermano o a mi hermana por miedo a que yo crea que él es el preferido. Una causalidad, una tensión, una referencia al sujeto, implicado como el tercero a favor de quien todo esto se desarrolla, anima y motiva la acción sobre el personaje segundo, que la sufre. Este tercero, el sujeto, está presente en la situación como quien debe presenciar lo que ocurre, para hacerle saber que se le da algo, el privilegio de la preferencia, la prelación."

(Jacques Lacan, 1996,118)

Según sus propias palabras, la diferencia de edad con su hermano es muy poca, lo que significa que ella era aún muy pequeña cuando él nació. Por tanto, hubo de compartir

el cariño y los cuidados parentales con este nuevo ser que se incluía en la unidad familiar, protagonizada hasta ese momento únicamente por ella. Cuando, unos años más tarde, sufren esas palizas que cuenta, según su relato, intentaban huir de los golpes, pero su padre “siempre terminaba por agarrar a alguno de los dos”. Es posible que la situación descrita por Lacan haya sido vivenciada por MN en más de una ocasión. Se trata, sin duda, de una *relación de amor* entre su padre y ella, en el que el instrumento de comunicación es su hermano. Si ella percibe la satisfacción de su deseo de ser preferida es a expensas de su hermano.

En cambio, cuando es ella a quien pega su padre, la relación pasa a ser dual y, según Lacan, ambigua, por todo el problema que origina en el plano libidinal. Como sigue diciendo este autor:

“Si el primer fantasma (se refiere a la primera situación descrita) contiene una organización, una estructura que le da un sentido susceptible de ser indicado mediante una serie de flechas, el segundo presenta una situación tan ambigua que podemos preguntarnos por un instante en qué medida participa el sujeto en la acción de quien le arremete y le golpea. Es la clásica ambigüedad sadomasoquista.”

(Jacques Lacan, 1996,119)

Quizás, por ello, el padre de MN no carga con toda la culpa. En su relato parece un actor que encarnara puntualmente el papel castigador. Sin embargo, su hermano aún hoy sigue manteniendo esa lucha de poder con ella, a quien el padre daba la razón cada vez que le pegaba a él.

En un tercer tiempo, la producción fantasmática lleva a la persona en cuestión, o el *sujeto*, como lo llama Lacan, otra vez al lugar de observador/a. Pero si la primera situación era intersubjetiva, y la segunda dual y recíproca, la tercera la hallamos desubjetivada. Es el *fantasma terminal*, al que nuestro autor da forma verbal diciendo: *Pegan a un niño*. Esta forma impersonal contiene aún la función paterna, pero ya no se puede reconocer. La situación se ha reducido simbólicamente, despojándose de la estructura subjetiva. Queda un residuo, la estructura que mantiene los significantes en estado puro, pero sin sujeto. Es el poder del Otro, que sigue ejerciendo el castigo, ahora encarnado en una sociedad que rechaza a MN, que le castiga por no adoptar el modelo que propone.

Si hay que buscar una palabra para definirla es la inseguridad. Tiene dudas acerca de todo. En primer lugar, se siente vulnerable por su físico, como si éste fuera diana de todo lo que puedan pensar los demás acerca de ella. Me cuenta que antes frecuentaba el Club Comares, establecimiento que pertenece a FAISEM ⁹³ donde se puede acudir a

⁹³ Fundación Andaluza para la Integración Social del Enfermo Mental. Creada en 1994, a raíz de la Reforma Psiquiátrica Andaluza, esta fundación, como el resto de las que surgieron, es una institución privada reconocida

diversos talleres de carácter ocupacional. Ha dejado de ir porque tuvo un problema con una persona que también iba allí. No entiende bien del todo la razón, pues esta persona parecía ser su amiga.

Va contando diversas situaciones a lo largo de su vida, con el denominador común del fracaso, que se repite como lo hace el movimiento de su mano. Efectivamente, mientras habla, no deja de pintar. Pero su intervención de hoy consiste fundamentalmente en insistir en las mismas zonas, repintando una y otra vez las franjas que ya tenía desde el día anterior. Se preocupa porque la zona de unión entre una franja y su adyacente sea una línea limpia. Este mismo concepto que hoy utiliza como fondo, lo habíamos visto aparecer en una de sus primeras elaboraciones. Entonces surgió aparentemente por influencia de la obra de una compañera. No cualquiera, se trataba de la terapeuta 1, a quien MN se acercaba de algún modo con su acto. Ahora, las bandas de colores rodean al personaje. Ante el modelo, MN opta por este fondo de intenso colorido. Manifiesta que desea que su cuadro tenga mucha luz. Por su discurso, parece perseguir un fin estético. Pero no hay nada gratuito. Precisamente cuando MN, o cualquier otro/a paciente-cliente declara que en su obra lo único que pretende es el adorno, el convencimiento de que somos incapaces de ocultar un estado interior se hace más firme en mí. Donald Kuspit lo llama *"escudo psíquico"*, detrás del cual *"se establece una zona de libertad psíquica"*, la creatividad. Este elemento aislado, quizás sería posible reducirlo en su significado y razón de ser a la voluntad de otorgar un fondo luminoso. Pero, dentro de la obra, los elementos funcionan como sintagmas en torno a un eje sintagmático; como significantes de la cadena significativa. Natividad Corral nos advierte en este sentido:

"Sin la asociación encadenada de significantes en cuyos intervalos se desliza metonímicamente un deseo (que quizás llegue a advenir sujeto: a subjetivarse como falta en ser) no hay interpretación".

(Natividad Corral, 1996, 37)

Tal y como está situado en la obra, este elemento irisado, por así llamarlo, parece que quisiera expandirse a pesar del personaje humano. El arco azul empuja y, a su vez, es

por la Ley. Su finalidad consiste en prestar a la sociedad un tipo de servicios que apunten a la atención y asistencia social de los enfermos que salieron de los hospitales para integrarse en la sociedad. El "Club Comares", que depende de ella entre otros, es un taller ocupacional, que se dirige a la formación para la realización de una actividad productiva, siendo una de las vías de acceso a la integración laboral, pues está conectado con el Centro Especial de Empleo.

empujado, manteniéndose el esquema en equilibrio, pero evidenciando una tensión entre fuerzas enfrentadas. Esta obra fue realizada durante los días previos a su ingreso en la Unidad de Agudos con una crisis que la mantuvo allí una temporada. Parece la expresión de su lucha por mantenerse estable, a pesar de las sacudidas, del empuje de sus circunstancias externas, que verbalizaba a la vez que construía esta zona contenida en el arco azul, repasando una y otra vez la línea que se genera entre dos colores. El personaje humano no domina del todo el espacio, como hace el que pintara Modigliani; el fondo no lo envuelve, no surge a partir de él, sino que cobra una fuerza que le otorga, si no protagonismo, sí un papel que pretende usurparlo.

En su obra, huye de la ambigüedad, luchando por dejar delimitado cada espacio. Cualquier invasión del pincel de un lugar a otro es rechazado. Busca un culpable también para esto, quejándose de su pulso, debilitado por la medicación. Es como si tuviera la orden interna de mantener una estructura, diseñada desde el principio, de la que no ha de salirse, pues su valor dependerá de esta constancia. En su movimiento repetitivo metaforiza su propia historia de “pérdida de ilusiones”.



Sus fantasmas, en efecto, acechan de continuo. Como afirma Hanna Segal, cuando pensamos, ponemos en juego fantasmas y realidad. Los fantasmas preconscientes e inconscientes le dan forma a nuestras expectativas. La experiencia de la realidad es una prueba constante de nuestros fantasmas en relación con lo que ocurre efectivamente, en la que éstos son *“como una serie de hipótesis que pueden ser puestas a prueba por la realidad”*.(Hanna Segal,1995, 59).

Los fantasmas de MN giran en torno a la culpa, por ello no se siente segura. Al contar alguno de los episodios que le atormentan, se culpa de continuo pues piensa que el problema puede surgir por algo que ella hizo o dijo. Aunque no es la única culpable, con lo que cada relato parece terminar acusando al *otro*, o al *Otro*. La misma historia se repite una y otra vez, sólo cambia el escenario y los actores, pero el argumento es la pérdida, el fracaso, el rechazo. Como siempre, no pregunto nada que no quiera contar, pero observo que oculta siempre ese dato ambiguo que le hace pensar en la razón de un conflicto. Quiero que se sienta libre de decir hasta donde quiera, por lo que le digo que si forma parte de su intimidad, no tiene porqué decirlo. Responde que hablar de ello le desahoga, pero sigue silenciando sus actos.

En el discurso, casi siempre sale el tema de los sueños, y la misma pregunta:

“¿Piensas que los sueños se cumplen?”

Los sueños, como los fantasmas, son realizaciones de deseos, hipótesis que ella cree presagios. Asegura que a ella sí se le cumplen, aunque lo que sueña es con su muerte. Le digo que esa es la muestra de que no se cumplen, pues ya estaría muerta; que lo que pasa

en los sueños son metáforas de lo que pensamos y sentimos. Intento que comprenda que expresarnos a través de metáforas no es algo extraño ni rebuscado, sino de lo más habitual. Ella misma, al pintar, está haciendo uso de las metáforas. Está usando unos colores, que dispone de una manera peculiar, parecida a la de un arco iris, pues quiere representar un estado de ánimo.

Sus relatos se mezclan con comentarios acerca de su obra, en la que ha empezado a hacer mezclas de colores, preocupándose de que permanezcan los mismos tonos. Me pregunta porqué cambia el color al secar, advirtiéndome también que pierde brillantez, y la huella del pincel se disimula. Dice:

“Con el tiempo, parece que la pintura va perdiendo su identidad.”

En esta ocasión, no comentaré nada más, pero estas palabras, como se verá más adelante, no se refieren sólo a la pintura. Esto es algo que no me pasa desapercibido, pero espero a que sea ella misma la que lo verbalice.

Sesión 14 del Segundo Ciclo. Martes, 17 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal. Trabajar a partir de la obra de Modigliani *"Retrato de Paul Guillaume"*.

Hoy ha acudido fiel a su cita, pero está muy triste. Se encuentra muy mal. Cuando algún paciente a pesar de encontrarse así aparece por el taller, lo valoro positivamente pues entiendo que encuentran en él un lugar seguro. El taller no es sólo para pintar, dibujar o escribir. Es fundamentalmente un lugar de diálogo, de descarga emocional, sea plástica o verbalmente.

Es muy frecuente que cuando los/las pacientes-clientes se sienten mal, manifiesten que no pueden pintar. Entonces les invito a sentarse tranquilamente, a hablar, si quieren o permanecer en silencio. Les pregunto si les apetece escuchar música o no. El objetivo fundamental es que se encuentren muy cómodos, como en casa. Es muy hermoso comprobar que esta actitud de cuidado se contagia en el resto de asistentes del taller. Cuando alguien no está bien, los demás se prestan a ayudarlo, sea dialogando o con el gesto de quitar o cambiar la música, como ya hemos visto en otra ocasión. Es un espacio de todos/as y cada uno/a de los que lo frecuentan, y lo saben. MN, por ejemplo, tiene que desplazarse especialmente desde su casa para esta actividad. Así que el hecho de venir ya es suficientemente valioso.

A menudo, después de un rato de diálogo, manifiesta por sí misma que va a pintar

un rato. Es como si ese primer contacto con el taller, con los compañeros, las compañeras y conmigo, sirviera para aflojar suficientemente la tensión como para que pueda fluir en vez de estallar. Cuenta que la razón de su malestar es que se pelea en casa con todos. Pero, afirma, como su propia madre dice, "para que haya una pelea tiene que haber dos que quieran pelearse por lo menos", pero esto parece culparla a ella solamente. Dice que no es la única culpable de las peleas, pero que su madre da la razón a sus hermanos. Por esta causa, le han subido mucho la medicación. Sin embargo, a los demás no les dan medicinas, y son tan culpables como ella. Piensa que lo mejor sería perder la vida.

Vuelven a aparecer el tema de la culpa, así como la pulsión de muerte que ya se anticipaba en el relato de sus sueños. Hoy, la muerte se manifiesta verbalmente como un deseo para escapar del terrible peso del rechazo, del lastre de la culpa, del cansancio que le produce intentar tantas y tantas veces escalar esos terribles muros que se levantan para aislarla. La culpa, como nos dice Francisco Pereña, está ligada a la angustia del desamparo, que procede de la experiencia de la alteridad. Este autor la llamará *culpa subjetiva o del sujeto*:

“Percibe al otro, se dispone al lazo social, pero sabe que el lazo social no es algo dado, sino una tarea. Esa culpa subjetiva es un modo de comparecer, lo cual sería imposible sin la diversidad y sin la alteridad. Digamos que es previa a la identificación que gobierna la culpa superyoica. Un modo de comparecer es también un modo de relacionarse con lo que no coincide y no sólo con la identificación al semejante.”

(Francisco Pereña, 2001, 64)

Según este autor, el tema de la culpa es criterio de la clínica diferencial, que no era tan nítido en la psiquiatría clásica. Así, el paranoico no acepta la culpa subjetiva, la que nos hace comparecer, sino que la rechaza. MN se agota ante la tarea del lazo social, nunca está a la altura de las circunstancias, no llega a alcanzar su deseo, por lo que el vínculo se hace siempre irrealizable, tanto más utópico e ideal cuánto más lejos; pero no puede hacer nada para remediarlo, pues la posibilidad del lazo se encuentra en las manos de los *otros*. Así, la culpa subjetiva que pudiera sentir MN en algunos momentos se nubla, convirtiéndose en victimismo, pues el culpable último es el *otro*. El *otro* debiera ser quien la asumiera, pues ella sólo es víctima de unos reproches que no le corresponde sufrir.

Al momento dice que debe irse, pues tiene cita con su psiquiatra. Algo más tarde, vuelve acompañada por ésta, que le anima a pintar. También vendrá el psicólogo 1. Me resulta gratificante la visita de ambos, pues aunque yo no sea partícipe oficialmente de las reuniones del equipo clínico, su atención y seguimiento de cuánto ocurre aquí hace posible el intercambio; una reciprocidad que nos compensa a todos y todas, especialmente a los/las pacientes-clientes: el taller vuelve a ser un hermoso espacio de contención y de colaboración.

Habla de su malestar, pero oculta el motivo de las peleas, aunque dice que le insultan:

“Todos me dicen que soy muy débil; me llaman basura.”

Entiende la medicación como un castigo, pues comenta que el problema que tiene al andar es motivado por las medicinas. Además, tiene otros problemas físicos, como la obesidad. Las medicinas le hacen estar muy cansada todo el día. Sólo quiere dormir, y no puede pensar con claridad. Esto me recuerda su sueño, en el que un personaje le aconseja no preocuparse por la muerte, pues lleva muerta mucho tiempo. La enfermedad y los efectos de la medicación le hacen experimentar una situación más cercana a la muerte que a la vida: está muerta para sus ilusiones, que se van quedando atrás, como los pasos caminados. Sólo es capaz de ver un futuro oscuro y confuso, en el que no espera otra cosa que la redundante muerte, que aparece como la única huída, la única salida de su realidad de pérdidas. Sus vivencias, en la vigilia y en el sueño, se manifiestan como indicadores de esta prometedora puerta de urgencias, tras cuyo umbral todo se detendrá, también la angustia insostenible.

Su imagen terrible ofrecida por el entorno rompe el lazo libidinal y le hace retroceder sobre sí misma, en lo que llamaría Freud *“regresión narcisista”*. La pérdida se invierte hacia sí misma, ella es su objeto perdido. Pero, como afirma Francisco Pereña, *“lo que penetra en el cuerpo es la negación de la vida”*. Escinde los lazos y, en su ruptura, la pulsión de vida queda debilitada. El deseo, que se mueve hacia su objeto, se queda inmóvil pues MN se identifica con su propia pérdida y el inicial movimiento se congela.

Cuando habla de estas cuestiones, su voz cambia. Se vuelve muy aguda, como si contuviera un grito. El psicólogo 1 y yo nos interesamos por su discurso, conteniéndola. Ninguno de los dos decimos nada, sólo la escuchamos, permaneciendo físicamente muy cerca de ella, como si la proximidad de nuestro cuerpo le proporcionara el calor y el sostén, como si nos hiciéramos asidero donde sujetarse para vomitar todo lo abyecto que la envenena, para arrojar la muerte fuera de sí. Pero la tenebrosa e inmoral muerte se reproduce dentro de su pensamiento, sonriendo ante su miedo que le asegura un lugar para anidar. Como afirma Julia Kristeva respecto a lo abyecto, *“su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto.”* (Julia Kristeva, 1998,13)

Estar vivo es admitir la pérdida como una constante, el dolor como prueba de la existencia, en su aparición estelar, secuencial y rítmica en cada uno de los duelos, que han de sucederse como lo hacen los latidos. A cada duelo, choque frontal al yo, éste ha de cambiar la postura para no entumecerse. Un trabajo psíquico en el que algunas raíces se pudren y desaparecen en el seno íntimo y eterno de la tierra. Sobre sus restos brotarán otras nuevas, recuperando el vínculo y

readaptando el yo a la realidad. El duelo trae la vida sobre la muerte, despertando a las huestes del yo que han de ponerse en marcha para recuperar los terrenos devastados. Pero no se trata de enterrar el pasado, y hacer como si nunca hubiera existido: el duelo obliga a vincular los extremos de nuestra historia, hacerlos dialogar. En cambio, cuando se sigue invistiendo lo perdido, incluyendo aquel yo de entonces, como una herida sangrante, el trabajo de elaboración se estanca y nuestro paisaje se enturbia de melancolía.



Al cabo de un rato encuentra fuerzas para pintar. Está especialmente preocupada hoy por dotar de suficiente expresividad los ojos de su personaje, que cada vez se parece más a ella. Quizás en el taller, el estanque cenagoso esté empezando a asentar el lodo y permita a MN mirarse en la superficie del agua, como busca su reflejo en la obra. Por ello, vuelve a perfilar su silueta con rotulador negro, y pinta varias veces la pupila hasta que da con el tono exacto que desea.

Me pregunta varias veces si son expresivos. Soy consciente de mi contratransferencia, ya que no sólo me parecen expresivos sino que, sinceramente, esta obra me emociona. Intento que el entusiasmo sea discreto, similar al comentar las obras de todos/as, aún siendo consciente de que es difícil de ocultar cuando éste se convierte en un sentimiento apasionado. No sin razón la terapeuta 1 me dice que mi relación con el taller es de enamoramiento.

Sesión 15 del Segundo Ciclo. Jueves, 19 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Personal. Trabajar a partir de la obra de Modigliani "*Retrato de Paul Guillaume*".

MN ha venido con la jefa de enfermería, que la acompaña. Lo más probable es que se lo haya pedido la propia MN, que no quiere enfrentarse sola a la situación. Hace unos cuantos días que le noto una crisis progresiva, sólo habla de la muerte, a la que teme y desea. Las terapeutas me han confirmado que ha intentado suicidarse varias veces.

Entre la persona que viene con ella y yo le animamos a quedarse, para acabar la obra. No muestra mucha resistencia. Se queda sentada, con su abrigo puesto y una expresión de mucha tristeza en el rostro. A partir de ahí, parece que no tiene demasiado problema en aislar un poco su elevado estado de ansiedad, y concentrarse en el trabajo.

Tiene muy claro lo que quiere hacer. Desde el día anterior está pensando en poner a la figura una corbata. Pero especifica que no quiere una corbata corriente, ni una

pajarita; lo que quiere es un lazo "que le dé aire de bohemio, pero también de pobreza".



La lazada en el cuello, es de las últimas intervenciones de MN en su obra. Muestra un interés especial en hacerlo, interrumpiendo para ello, la realización de otras zonas. Dice que es porque este lazo le da "más carácter de bohemio" a su personaje. Es realizada después del arco, y se relaciona con él de forma muy evidente por el color azul, aplicado en estado puro, sin mezclas. Compositivamente funciona muy bien, pero además, relaciona el nudo, la atadura, con la fuerza de esa zona de color; aunque no es nudo asfixiante, está presente. Hay que decir también que su forma es parecida a las mariposas que van a ser tan frecuentes en su obra.

El lazo se anuda a la garganta de su personaje, colmando la soledad oscura del vestido. Es un punto de apoyo visual que engancha por su forma simétrica al eje que baja desde los ojos, por la nariz, la boca y el largo cuello. La barbilla y el escaso escote apuntan hacia él, que cierra la caída direccional, quedando suspendido sobre el negro. En el fondo, hacia la izquierda, se reproduce especularmente su forma de aspa, aunque allí no hay nudo; por el contrario, el cruce de direcciones produce un hueco, justo donde estaría el vínculo. La mirada triste encuentra este horizonte que se horada en el centro de su corazón, esta existencia que se halla sólo en el agujero, donde le empuja la desoladora vivencia cotidiana, capitaneada por el potente arco, que corroe su silueta, sometiéndola a su curva imparable.

A veces, vuelve a su problema, que mezcla con comentarios acerca de su obra. Me dice que necesita que la ingresen. Se refiere a la Unidad de Agudos del Hospital Ruiz de Alda, donde van los pacientes de este centro cuando tienen crisis graves. Vuelve a mencionar el aumento de su medicación, que entiende como el castigo por pelearse con sus hermanos y con su madre. Siente esta acción como un ataque más, en el que sus facultativos se ponen asimismo en su contra, pues dice:



"No soy la única culpable..., y a los demás no les dan medicinas."

Realmente lo vive como un castigo, ya que disminuye su consciencia, por lo que se siente manipulada. Me pregunta insistentemente qué haría yo si me dijeran que soy "una basura, que no merezco nada, que no sirvo para nada". Allí donde busca el vínculo no encuentra más que desprecio, desamparo, incompreensión.

Su grito ahogado, su náusea sigue deslizándose por su voz y por su pincel, *basura* sublimada en color y trazo que empuja contra el cartón. MN me conduce, sin saberlo, por un océano que cree sólo suyo, para su naufragio privado donde me *ahoga* a mí también:

“Cuando el cielo estrellado, el alta mar o algún vitral de rayos violetas me fascinan, entonces, más allá de las cosas que veo, escucho o pienso, surgen, me envuelven, me arrancan y me barren un haz de sentidos, de colores, de palabras, de caricias, de roces, de aromas, de suspiros, de cadencias. El objeto “sublime” se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo, que es la que, de estado en estado, de recuerdo en recuerdo, de amor en amor, transfiere este objeto al punto luminoso del resplandor donde me pierdo para ser”.

(Julia Kristeva, 1998, 21)

Me sumerge en mi propia memoria, en mi insignificante sufrimiento, lejano o inmediato, al que me hace retornar. Vuelven a mí todos los huecos, que me recuerdan donde habito: justo en el borde, desde donde puedo volver a ver el abismo, agujero infinito. MN, ajena a mis pensamientos, busca mi regazo contenedor mirándome directamente a los ojos, que cuido de no apartar, mientras que reflexiono en cómo vibran sus palabras en mí, como si fuera la caja de resonancia de un instrumento pulsado por su voz.

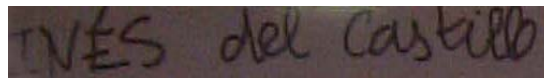
MN sigue hablando, y en su discurso no aparecen otros personajes que los componentes de su familia. Me pregunto si el objetivo de la estrategia terapéutica que aquí se defiende como uno de los más importantes, que se concentra en implicar a la familia como agente fundamental de avance en el tratamiento, es realmente una meta realizable o sólo un ideal utópico. Pues, a pesar de la buena intención del personal sanitario, de todo el esfuerzo que hacen, (y ello me consta), por que los familiares se integren y colaboren, es difícil ver, por ejemplo, a alguien que venga a visitar a algún/a paciente. Realmente, se tiene la sensación de que esto funciona como un contenedor de enfermos/as, que aporta la seguridad de que están bien atendidos/as, al menos en sus necesidades fisiológicas, que no emocionales, en las que tienen graves carencias.

En el caso de MN la situación es muy complicada, pues su familia es un entorno poco saludable. Podemos constatar la pertenencia a ella de, al menos, otro enfermo, su hermano, paciente asimismo de esta comunidad terapéutica. Pero, según las terapeutas, los demás componentes de la familia tampoco gozan de buena salud mental, por lo que no contribuyen a la dinámica terapéutica como se desearía; por el contrario la entorpecen, agravando la situación de la paciente.

La mayor parte de la bibliografía recomendada para comprender el funcionamiento de las instituciones como esta Comunidad Terapéutica, ponen el acento en el entendimiento entre equipo clínico, paciente y familia. En efecto, la familia ha entrado en el juego terapéutico recientemente, intentándose su integración y papel activo en la

curación de los/as pacientes; pero, al menos aparentemente, en lo que se refiere a este centro en particular, no se puede decir que los familiares aporten mucho al proceso de cambio favorable. Por el contrario, los comentarios del personal sanitario denuncian problemas en la relación con las familias de los/as pacientes: de incomprensión, de abandono, de extorsión. Cuánto más, si en el propio seno familiar, como es este caso, no hay posibilidad de sostener a la enferma.

Se cree en la familia como generador de un cambio en la sociedad respecto al problema de la enfermedad mental, pero las perspectivas, tal y como se contemplan hoy, son poco alentadoras. No obstante, si con suficiente fundamento, se cree firmemente que puede ser la mejor aliada para la terapia, no sólo hay que contar con ella, sino potenciar esta ayuda de la mejor manera. Como todos los ideales, puede que sea inalcanzable en su totalidad, pero al menos habrá que tender hacia él. Es probable que el esfuerzo diario con cada uno de los casos, con el entorno familiar de cada uno de los/as pacientes, llegue a conseguir definitivamente el cambio que se requiere en la sociedad, no solamente hacia los/as enfermos/as mentales, sino hacia cualquier tipo de marginación. De hecho, creo que ya estamos viviendo este cambio, pero es tan paulatino que impacienta a los que trabajamos por él.



La última intervención que hará sobre su imagen es su firma. Pero se niega a hacerlo con su nombre. Firma con un seudónimo, *Inés del Castillo*, que no volverá a utilizar. No le pregunto nada al respecto, pero suele ocurrir que MN necesita explicarme cuánto hace, o quizás gratifique mi respeto haciéndome algunas confidencias, aún sin demandarlas; es probable que precisamente por no pedírselas. Por eso, cuando me anuncia que ha acabado, me acerco sonriente y le felicito por haber cumplido con el compromiso de terminar, a pesar de encontrarse tan mal. Entonces me dice que ha firmado con ese nombre porque no quiere que nadie sepa que es su autora; que, además, su nombre real le trae recuerdos de otra persona que se llama igual, que le ha hecho sufrir mucho. Por el nombre coincidente y su discurso, similar al que usara días pasados, creo que se refiere a la amiga que conoció en el Club Comares y que considera como otra pérdida en su vida.

Añade que no quiere parecerse a esa persona, ni siquiera en el nombre. El posible reflejo especular que intentó hallar en ella, en el juego imaginario de identificación con el *otro*, se le rompió y aún le hiere, sobre todo en los días que, como hoy, todos los rechazos suman sus fuerzas para abatirla. Su propio nombre desplaza metonímicamente otro fracaso en la pulsión de apego, que además condensa el que siente hacia sí misma. No quiere identificarse a la amiga que tuvo, pero tampoco al "desecho inútil que se siente".

Sesión 16 del Segundo Ciclo. Viernes, 20 de Diciembre de 2002.

Propuesta: Exposición de las obras.

La obra de MN será la que se sitúa presidiendo la sala. Esto se advierte sobre todo mientras dura la intervención del coordinador del centro, ya que queda a la izquierda y en un plano más alejado del lugar desde donde habla éste, que es el foco de atención. La imagen se convierte en un espejo desde donde la mirada es devuelta al auditorio.

Entre el público se encuentran la mayoría de los autores y autoras de las obras expuestas. Una de las ausencias más evidentes es la de MN. En efecto, ella no ha venido pues está ingresada, tal y como solicitaba el día anterior, en la Unidad de Agudos del Hospital Ruiz de Alda. Hay una reacción de curiosidad general ante su firma, pues nadie conoce a "*Inés del Castillo*". Su seudónimo, provoca muchos comentarios, sobre todo de aquellos que han presenciado la elaboración de esta obra, y saben perfectamente quién es su autora.

Fiel a su deseo de anonimato, su caballete es el único que no tiene cartela. Sin embargo, es la única obra firmada. Pienso en una posibilidad: firma su obra, es decir, deja una huella que confirma su autoría pero con una identidad distinta. Como si quisiera dejar constancia de que la autora de su obra no es la MN que recibe medicación, la que camina con dificultad, la que ingresa en la Unidad de Agudos, sino otra que corresponde a un ideal. Ayer manifestaba su deseo de ir una temporada al hospital, diciéndome que necesitaba apartarse de todo, de su familia y de su entorno, para "recobrar la calma". Pero, no parece querer romper con su obra, con algo que va más allá del cuadro concreto que ha hecho, con algo que la vincula a una zona de sí misma donde ha comenzado a caminar, y de la que nos deja una pista. Quizás confíe en que, tras la estancia, haya un camino para *Inés*.



Sesión 17 del Segundo Ciclo. Martes, 14 de Enero de 2003.

Propuesta: Reencuentro y elección de una imagen o de un tema referente.

En un primer momento, sólo MN se acerca al taller. Ha pasado las fiestas de Navidad en la Unidad de Agudos del Hospital Ruiz de Alda, aunque no dirá nada al

respecto. Tampoco yo tendré mucha más información sobre este tema. Sin embargo, observo que está ilusionada con recomenzar las sesiones de nuestro taller.

Hoy se trataría simplemente de comentar en qué consiste la actividad de los próximos días. Comenzamos a hablar de las distintas obras y autores/as que traigo hoy como referentes posibles para el siguiente trabajo. Ella entiende a la primera lo que le propongo. Hay imágenes que enseguida nos atrapan. La razón de esto es algo que no le pasa inadvertido. Lo explica afirmando que lo que le atrae es “porque le recuerda a algo”. En este caso, las obras de Odilon Redon, y concretamente un cuadro que representa unas mariposas en vuelo, le hace conectar inmediatamente con una serie de sueños. Su detención en esta imagen me hace evocar una de sus primeras obras: una mariposa que dibujó, aparentemente por interacción de otra que una de las asistentes al taller hacía aquel día.

Para MN, el mundo de los sueños es una fuente de conocimientos. Pero admite que lo que se desvela en sus sueños es ambiguo. Pregunta en muchas ocasiones si creo que los sueños son premonitorios. Duda sobre la posibilidad de que ocurran, pero tampoco lo descarta. Más bien prefiere creer que quizás se cumplan al cabo del tiempo, dentro de unos cuantos años.

Volvemos a este tema. Le recuerdo nuestra conversación y mi indicación de que los sueños, más que verdad o mentira, son metáforas de cómo nos sentimos, de lo que deseamos o tememos. Puedo hablar con ella en estos términos porque tiene una gran afición a la lectura, sobre todo le gusta la poesía, por lo que posee un conocimiento directo de lo que son las metáforas. También es amante de la música clásica, con lo que entiende bien cómo una imagen o una melodía puede sintonizar con un estado de ánimo. Está absolutamente entusiasmada. Apunta en una libreta algunas de las cosas de las que hablamos. Sobre todo hace especial hincapié en la metáfora y la alegoría como expresión simbólica de los sentimientos.

Si hasta ahora la referencia a sus sueños ha sido en términos generales, hoy se aventura, por propia iniciativa a hablar en detalle de ellos. La imagen de las mariposas le transporta a un sueño donde aparecía una gran mariposa rosa, la misma que un tiempo después había bordado a punto de cruz. Me dice que es una gran aficionada a bordar a punto de cruz. Mi escucha es siempre activa. No se trata de ir acumulando datos simplemente, sino de



apuntarlos teniendo de continuo el archivo de mi pensamiento abierto y presente. Estas cruces que imagino en la labor de MN me remiten a las que aparecieron en una de sus primeras elaboraciones. Entonces, comentaba yo que se asemejaban a su manera de andar, a su manera de proceder, que corta la primera iniciativa para volver un poco atrás. Al hablar parece que también *bordara* con este mismo estilo: elabora un discurso que cuestiona a cada idea, preguntando, como si quisiera rematar la puntada con una respuesta que la afiance y la refuerce, para tener la certeza de no tener que deshacer lo hecho.

En el sueño, una señora que no quiere identificar, pero que reconoce como alguien que le puede ayudar mucho "por su gran sabiduría", le indica sobre la mariposa, en un acto de medirla a palmos, hasta un total de diez tramos en toda su envergadura. Se manifiesta así la presencia del Otro femenino, de quien MN espera sostén. Su mano acota un tiempo, para la vida (*ser feliz*) o para la muerte. Ella interpreta esto como información sobre lo que le queda de vida, que pueden ser diez años o diez meses. También, aunque lo deja en segundo lugar, puede ser el tiempo que le falta para llegar a ser feliz. En la imagen, espacio y tiempo se relacionan íntimamente, la extensión de las alas soporta un tiempo que es medido por una mano poderosa, capaz de decidir, de dictar sentencia acerca de la vida de MN.

Su vida, contemplada como un tiempo, es representada con un animal que vuela, cuyas alas se deshacen al más mínimo roce, como lo hacen los pequeños instantes que componen la existencia en cuanto son traspasados por los segundos, los minutos, las horas; se nos escapan, inasibles. Pasa un día tras otro, y asistimos obligadamente a su transcurso sin poder detenernos en los lugares del tiempo donde preferiríamos habitar, si pudiéramos elegir, que se quedan atrás y desaparecen como paisajes en la ventana de un tren. Los innumerables detalles que construyen el instante que percibimos como presente se dispersan fugaces; apenas son descubiertos, pertenecen ya al pasado. Pero nuestra atención no puede rezagarse, sino que va al encuentro del presente de manera continua. Las vivencias no priorizadas pasan a un lugar de nuestra psique donde quedarán silenciosas como larvas, inhibidas por falta de tiempo para hacerse visibles; pero dispuestas a saltar, con la inmovilidad tensa que precede al movimiento. Un hecho inesperado, hermoso como el efímero vuelo de una mariposa, o terrible como el temor a la pérdida, nos detiene un momento en ese fluir continuo del tiempo, que nos desborda y se abisma en nuestra propia historia. Quizás porque descubrimos en él el eslabón abierto, dispuesto a engarzarse con otras experiencias, felices o aterradoras, que se deslizan en el fondo oscuro e informe del inconsciente. Sólo aquellas vivencias que se muestren, como la mariposa, se sostendrán en la conciencia. Su presencia ralentiza la vertiginosa caída, inunda los segundos suspendiendo el tiempo, dándole una dimensión que excede su extensión física. La mariposa sostiene el tiempo en su vuelo.

La imagen de Redon se condensa ahora con todas las mariposas posibles. Habitan en ella, las mariposas que se enlazan a lo cotidiano, en el breve acto de sobrevolarlos, capturando nuestra atención en su aleteo y regalándonos el instante mágico en que se posan. Para MN, acude además la mariposa de sus sueños, detenida para servir de

soporte al tiempo; como lo hace la que atrapó en sus manos, quedando sujeta entre puntadas, sobre el tapiz de su bordado. La mariposa es el deseo encarnado de la larva que se abriga, y baila para sí misma envolviéndose en su estuche de seda, esperando nacer a la luz, hacerse presencia; aguardando *ser*. MN teje para sí una túnica elaborada con sus sueños, con sus deseos, con la que se cubre y descubre a la vez; crisálida que se oculta a la mirada. Pero hay cierto atisbo de esperanza en sus palabras: su vida aparece como un ser hermoso y sutil, muy diferente a lo que cuenta acerca de sus experiencias; como si MN esperara devenir en mariposa. Es, por tanto un deseo encarnado, que como tal aún no *es*. Es decir, lo que espera ser es sólo una contingencia, una posibilidad para la cual necesita que su realidad no sea algo definitivo, algo estructurado y sólido, sino proceso, un tiempo de transformación abierto a los cambios.



Unido a este sueño recuerda otros. En uno de ellos, aparece una bailarina vestida de rosa en un escenario. Un hombre joven y guapo se acerca a ella y la besa dulcemente. Después se cierra el telón. Para ella éste es "un sueño muy discreto y hermoso", dice que es "una metáfora del romanticismo". Me pregunto si se trata del mismo sueño, o si seguiría a aquél que me contó en otra ocasión en el que hablábamos acerca de la belleza. La *belleza* era personificada entonces en un tipo de mujer similar a una cantante de moda concreta. Acomoda su concepto y lo acota, de acuerdo a los cánones sociales donde estamos inmersos/as en el mundo occidental. Me contó entonces un sueño en el que *ella* era presentada como una artista renombrada y salía a un escenario con un vestido rosa. Es decir, ella se ajustaba al ideal que momentos antes exponía.

Sus sueños parecen condensarse unos en otros, incluirse recíprocamente. En el primero que me cuenta se identifica expresamente con la hermosa y renombrada cantante; es ella misma, MN, aunque su aspecto ha cambiado, no sólo por el precioso vestido rosa que luce, sino su propia fisonomía. Es un deseo realizado.

Se viste de color rosa, con el que se recubre como si se tratara de una piel que le otorga belleza, pero no sólo. Es una piel escogida y decidida por ella, que le permite ser reconocida como parte integrante de la sociedad. El color rosa es uno de los más abundantes en la ropa y complementos para recién nacidas, en nuestra sociedad occidental de consumo. Un bebé vestido de rosa se identifica en este contexto como *niña* de manera inmediata, es por ello que se convierte en todo un símbolo indicador de género, impuesto por el entorno desde el mismo momento de nacer. De forma parecida ocurre con el color azul para los bebés varones, y en general, con los colores muy pálidos para niñas y niños muy pequeñas/os. Como afirma John Henzell, "*aplicamos una transferencia metafórica de los esquemas de color a los esquemas correspondientes a las emociones*". Así, las emociones quedan coloreadas, y de manera recíproca, el color resulta catectizado por ellas. El color rosa es suave y cálido, cualidades ambas cercanas a la piel, que invitan al abrazo, a la caricia. En

cierto modo, vestir de rosa remite a estas tempranas experiencias de sostén de los/as bebés, la experiencia de omnipotencia, de saberse seguro/a y protegido/a en los brazos maternos, de saberse amado/a.

Esta envoltura se la lleva al siguiente sueño, para formar las alas de la mariposa, sobre la que se dispone su vida. Nos ofrece así datos para pensar que se trata de otra representación de ella misma. El color rosa se vuelve a deslizar metonímicamente, como si portara su identidad, a la mujer protagonista de la escena de amor. Es por ello, que la mariposa y el color rosa se cargan de significación, pues van condensando todos aquellos aspectos que recogen de cada sueño o cada pensamiento, iluminando, por tanto, todas estas relaciones y estableciendo puentes entre los diversos hechos. Estas imágenes, por su cualidad metafórica, harán converger diversas significaciones, como un cruce de caminos, (semejantes también a lo que llamaba Freud "*palabras-conmutador*"), donde hallaremos la coyuntura de escoger diferentes itinerarios, sin olvidar que, como la propia MN me ha enseñado, cada una de estas opciones contiene su opuesto:

"Me quedan diez años o diez meses para perder la vida o para ser feliz".

Ser feliz sería el opuesto de morir; sería *ganar la vida* frente a perderla. Pero para ser feliz, según sus propias palabras, "es importante alcanzar la belleza". Las imágenes permiten la coexistencia de significaciones opuestas, y aún más, mantendrán en interacción contenidos de toda índole, latentes y manifiestos, fundiéndose unos en otros, hasta el punto de poder moverse entre ellos, sin demasiado riesgo de ser descubierto, alguno procedente de las zonas donde se esconde lo prohibido. La posibilidad de que otro contenido oculte al censurado afloja las cadenas represivas.

Reparo en que en dos de estos sueños especifica que la escena transcurre en un escenario, es decir, un lugar hacia donde convergen todas las miradas. Una vez que el beso, ese vínculo deseado, se hace realidad, el telón se cierra. Parece que MN se sintiera blanco de la expectación, de la opinión, de los comentarios, que se sitúan como fantasmas persecutorios que la acosaran permanentemente. El carácter persecutorio de la ansiedad es característico de la posición paranoide que define Melanie Klein, que aunque se refiere en principio a las relaciones de objeto específicas de las primeras etapas de la vida, se puede volver a encontrar en la persona adulta aquejada de paranoia y/o esquizofrenia. Recordemos que MN está diagnosticada como esquizofrénica paranoide; su intensa angustia se manifiesta como esta persecución de la que se siente objeto. Un temor del que quedaría libre si fuera capaz de metamorfosearse en mariposa, si fuera capaz de identificarse por fin con la hermosa cantante, lo que hace sólo en sueños. Es la única forma de que caiga el telón y sea dueña de su propia vida, libre de las miradas de los *otros*.

MN intenta conseguir la llave de su felicidad en la identificación con ese personaje, por lo que huye de su propia imagen, hasta el extremo que su nombre, portador de su identidad, se desplaza a ese cuerpo. MN proyecta su deseo fuera de sí y se diluye hacia este *otro*, donde encuentra su satisfacción. Herbert Rosenfeld llama la atención sobre la importancia de la identificación proyectiva:

“He observado que cada vez que un esquizofrénico se acerca a un objeto con amor u odio parece quedar confundido con este objeto. Esta confusión parece deberse no sólo a fantasías de incorporación oral que conducen a una identificación introyectiva, sino al mismo tiempo a impulsos y fantasías del paciente de entrar en el objeto con la totalidad o parte de su yo, lo que conduce a la identificación proyectiva”

(Herbert Rosenfeld en Melanie Klein, 1980, tomo IV,193)

Esta es, según el autor, la más primitiva relación objetal, a la que la esquizofrenia aguda hace regresar. Utilizada como mecanismo de defensa hará posible la disociación del yo, proyectando partes buenas y malas en objetos externos. Quizás esa parte de MN que tiende a buscar la belleza, el amor, el vínculo, necesite una envoltura diferente a la que ofrece su propio cuerpo. Se reviste de rosa y va a alojarse en un cuerpo externo, del que no se siente del todo ajena, donde halla su reflejo futuro; quizás dentro de diez años o de diez meses. La parte agresiva, la pulsión de muerte, que se revuelve dentro de ella como un animal amenazado, se proyecta en su hermano, y en las terribles difamaciones que se hacen en su contra.

Aún me contará un sueño más: un hombre joven y atractivo, que no sabe si es el mismo personaje del sueño anterior, forma rosas entre sus manos. Es decir, hace surgir rosas del hueco que forman sus dos manos unidas, como un alfarero. En ese momento no lo supe, pero a partir de su posterior representación, he entendido que las producía de dos en dos. Las rosas son asimismo de ese color, el que inunda sus sueños. Es otro sueño feliz en el que vuelve a manifestar la importancia que concede al vínculo, a la unión. Mientras MN me habla de esto une sus manos, como si formara un nido con ellas y las mira, luego me mira a mí. Parece estar invitándome a compartir ese lugar que me muestra, no demasiado abierto sino cálido y acogedor, de cuyo abrigo sólo puede salir algo hermoso, algo profundamente suyo, como lo señala el color de las rosas que me dibuja en el pensamiento, mucho antes de hacerlo sobre el formato.



Pasado el tiempo, el recuerdo me trae nítida la imagen de MN con sus manos unidas. Entonces, este gesto suyo me emocionó de alguna manera, aunque la razón se me escapaba. Mi percepción sensible e inconsciente, como otras tantas veces superaba mi saber consciente. Pero hay algo que no resbala de mi consciencia: sé que, con el tiempo, estando suficientemente atenta y receptiva, las semillas brotan por fin fuera de la tierra que las oculta, las alimenta, las abriga, dejando que se abran paso a su través, aunque el terreno se remueva y le cueste abrir la grieta por donde han de emerger. Este reconocimiento a la alteridad del inconsciente, este esperar su saber es tan hermoso como aguardar que, efectivamente, lo sembrado germine. Es posible que haya introyectado las enseñanzas de autores como Francisco Pereña, que considera el rechazo del inconsciente propio de un “*yo torpe, miserable, necesitado de compensación, de absoluto*”, a quien no le espera otra cosa que “*la manipulación absoluta y aniquiladora*”.

Sus tallos hermosos me muestran esta imagen como la metáfora de un espacio creado por obra de la relación transferencial. A priori, ofrezco por igual a todos/as los/as pacientes clientes un espacio de contención, un sostén. MN no sólo se refugia en él, como hará cada asistente al taller, sino que contribuirá activamente a tejer la piel de las manos que le ofrecen cobijo. En cierto modo, esto será siempre así, aunque en su caso es mucho más evidente. MN extiende voluntaria y abiertamente, hasta donde le es posible, el tapiz de su historia y me hace re-pasar cada una de sus puntadas, haciéndome partícipe cada vez que la aguja de su emoción tras-pasa ese tejido. Así, la percepción de la realidad, destilada en su discurso, se dibuja como un sendero que me ofrece para caminar junto a ella.

Sesión 18 del Segundo Ciclo. Jueves, 16 de Enero de 2003.

Propuesta: Personal, a partir de sus sueños.

MN está mucho mejor. Ha comenzado a pintar sobre sus sueños. En la misma imagen ha mezclado dos que ya conozco. Pero aparece un ingrediente más: el discurso materno.

Observo que, cuando tenía la crisis, justo antes de las vacaciones de Navidad, ejercía mucha menos resistencia a la libre expresión del deseo inmediato. Su pincel, se movía al compás de sus quejas, de sus temores y frustraciones, sin temer que esto fuera demasiado evidente, pues en apariencia, *sólo estaba pintando*. Su resistencia a dejar fluir material inconsciente se abandona al ritmo de su trazo. Sin embargo, ahora tiene previsto unir en una misma imagen elementos de diferentes sueños, y esto se convierte casi en una imposición que se hace a sí misma. No quiere dejar nada al azar, ni a ese impulso emocional instantáneo, sino que quiere seguir su propio programa, en el que advierto que

interpreta algunas de *nuestras* reflexiones. Me detengo un momento para volver a recordar que aunque el material de la reflexión es suyo, se convierte en algo *nuestro* al surgir dentro de la relación transferencial. Así, en algunas de nuestras conversaciones tratamos un tema que ahora se manifiesta como una pauta. Acordamos que una de las posibilidades magníficas que nos ofrece la actividad artística es la que se desencadena gracias a la creatividad: la posibilidad de crear nuevas realidades, en su caso, a partir de las relaciones que empieza a encontrar entre sus sueños. Por ello, manifiesta el deseo expreso de representar sus pensamientos.

El primer sueño que atiende es el suscitado por la obra de Odilon Redon. En cuanto vio esta imagen, exclamó que quería pintarla. Pero, en vez de acogerse al modelo, se entrega totalmente a la materialización de una imagen que sintetiza el sueño, por un lado, y la experiencia real, por otro. El sueño es aquél en que aparecía una gran mariposa que



medía diez palmos. El significado del número diez no está claro para MN, pero sabe que se refiere al tiempo. Esta mariposa del sueño se hace una con la que tiempo después borda realmente MN a punto de cruz. Realmente, me cuenta que quiso bordarla por la necesidad de materializar el sueño que había tenido. En la imagen, vuelve a querer unir sueño y realidad, que recupera y reelabora.

La secuencia de actos parecen envolverse en una estructura concéntrica que tiene como núcleo central el sueño. Esta mariposa soñada se hace tangible en su bordado, la primera envoltura. Esta fase me parece interesante y plena de sentido. MN hace presente su sueño, recubriéndolo de realidad; quizás borda la mariposa esperando que al terminarla habría consumido ese tiempo que ésta significaba, tiempo que se hace real en la labor, en la que las puntadas va marcando unos tiempos iguales. En el acto de cruzarse, el dibujo del hilo representa el ir y venir del péndulo en el reloj, su tictac como un latido más, hasta que el tiempo se extinga y el corazón, como la aguja, se detengan. En un paso más, MN retoma la realidad de este bordado, y su sueño, volviendo a presentarlos con otro envoltorio, esta vez pictórico. Las cruces son recobradas haciendo aún más patente su significación, más allá de un simple estilo de labor, más que una simple textura para cubrir y dar color a un motivo en el bordado, representan el tiempo que dan materia a la mariposa.

El siguiente sueño al que le presta atención no es originalmente suyo; afirma que es algo que soñó en una ocasión su madre. Entra así en escena el pensamiento materno y las influencias de éste en la obra de MN. Esta irrupción de su madre en la *realidad* de su creación, me parece paralela a la presencia femenina en el sueño de la *mariposa del tiempo*. No puedo afirmar *categorícamente*⁹⁴, que ese *Otro* que reconocimos en el sueño,

⁹⁴ Ni aquí ni en ningún otro lugar de esta investigación pretendo afirmar *categorícamente* nada. Creo que la sugerencia contingente de sentido se aproxima más a la vida que los paradigmas inamovibles

y que MN *no quiso* identificar sea efectivamente la figura materna; el *Otro*, que decidirá sobre su vida, para concederle la felicidad del vínculo o condenarle a la soledad sin fin de la muerte. Sin embargo, numerosos autores/as, desde Freud a Silvia Tubert, nos aseguran que el origen del superyó se halla en la introyección de la ley parental:

“El intento de controlar las manifestaciones de la pulsión de muerte mediante prohibiciones, normas y valores que cada individuo debe asumir, conduce, mediante las identificaciones del niño con sus padres, a la instauración de una instancia moral en la propia personalidad, encargada de controlar los deseos incestuosos y hostiles propios del complejo de Edipo. De este modo, parte de la agresividad se vuelve contra el propio yo: al ser reintroyectada por el superyó, el yo se convierte en objeto de la hostilidad que éste deseaba manifestar con respecto a los otros; esta tensión entre el yo y el superyó -representante de la cultura- dará lugar a los sentimientos de culpabilidad que son, en gran parte, inconscientes y se experimentan como un malestar que se atribuye a otras causas”.

(Silvia Tubert, 2001,204-205)

Su madre le había regalado unos pendientes de plata que MN aprecia mucho. Dice que son como “una lluvia de estrellas”. Esta frase me hace reparar en una coincidencia. En este tiempo, emiten un programa de televisión con el mismo nombre, en el que personas desconocidas consiguen actuar en un escenario, cantando temas de una *estrella* de la canción, designada por cada una de estas personas, por su particular habilidad para imitar su estilo. El juego mimético es tan fuerte que incluso son caracterizadas para parecerse todo lo posible al personaje elegido. Me parece curioso el enlace que se produce entre los pendientes regalados por su madre y los sueños de ser una famosa artista de la canción, con este mismo interés por fundirse con un personaje concreto. Conociendo ya la tendencia de MN a encontrar un significado a todas las circunstancias de su vida, usando sus mismas palabras, en calidad de *signo de* otro acontecimiento o estado, pienso si la estima que tiene a este par de objetos es porque los considera *signo de* que ella pueda ser efectivamente una *estrella* algún día, o, por el contrario, y siguiendo su particular modo de reflexión, de que, haga lo que haga, no llegará nunca a serlo. Pero, como ella misma dice, “la esperanza es lo último que se pierde”, con lo que, a pesar de la contingencia, siguen siendo *signo de* esta ilusión.



La madre aparece entonces como una persona que le anuncia algo, como si con este regalo le dijera su destino. ¿No guarda cierto parecido con la mujer “de gran sabiduría” que le anuncia el tiempo que le queda para ser feliz o para morir?

Poco tiempo después de ofrecerle el regalo, su madre sueña que de los pendientes surge una lluvia de pétalos de rosa. MN manifiesta que no sabe qué significa este sueño, pero que le parece muy hermoso. Tengo la impresión de que me pide que lo interprete, pero sólo le preguntaré acerca de lo que piensa ella, acogiéndome una vez más a la *pasión por la ignorancia* que aconseja Natividad Corral. Sin embargo se resiste a decir, lo cual es bastante explícito, ya que suele tener una interpretación para todo.

Es como si inesperadamente me cediera la aguja a mí, para que siga bordando yo allí donde desea algo con especial anhelo. Pero el saber es enteramente suyo y se produce una zona de silencio, aún más evidente por el hueco que genera en la totalidad del tapiz, que tan delicada y minuciosamente va trabajando. Además se crea un borde, a partir del cual se adivina la silueta de lo que parece querer evitar.

No le diré nada, como he apuntado, pero eso no evita mis asociaciones, nunca interpretaciones definitivas sino hipótesis posibles. Cuando hablaba de la belleza, decía que era fundamental, para poder casarse y ser feliz, circunstancias que parecen ir parejas. Al menos, sé que contempla como una posibilidad de ser feliz el hecho de casarse; destino que encaja perfectamente en la estructura patriarcal, en el hueco del puzzle prediseñado para ella. La lluvia de pétalos de rosa cubre a numerosas parejas de recién casados a las puertas de iglesias y juzgados. ¿No será entonces el sueño de su madre, como cree los suyos, una premonición de que algún día se casará y será feliz? Quizás para ello queden diez años o diez meses.

Ambas nos refugiaremos en la cuestión técnica. Cuando está dibujando los pétalos cayendo, encuentra dificultad, pues tiende a dibujar círculos, advirtiéndome por sí misma que no da la sensación que ella necesita. Me pide ayuda. Es la segunda demanda que hace, inmediata a la primera, que me apresuro a satisfacer con todo el celo que soy capaz, consciente de que mi entrega reforzará la zona que parece haberse debilitado, en el enfrentamiento con la pequeña frustración. Aún no entiende MN que, devolviéndole el saber que se ignora (a sí misma), le sostengo mejor la lámpara que ilumina la vereda.

Intento mostrarle qué formas ha de dibujar para conseguir el efecto de caída que desea. Para ello, tiro varias veces por el aire unos cuantos folios y le digo que observe como caen. Creo que encuentra mucho placer en esto, pues manifiesta que se aprende mucho de la observación. Lo hago varias veces, ya no para que observe fríamente la forma que adoptan, sino porque es una imagen ciertamente placentera, no sólo para ella sino para todos los que lo podemos ver. Los rostros de las personas asistentes al taller, y alguno/a que otro/a visitante, se han vuelto, para contemplar con fascinación el vuelo de los papeles por toda la estancia. Se produce un silencio compartido muy agradable, expectante al movimiento y al lugar imprevisto donde terminan por posarse, como si los vulgares folios fueran una bandada de pájaros. A MN le ha hecho posible vivenciar de cierta manera el sueño de su madre.

Los folios caen sobre las cabezas de las personas que estamos allí, como caen el arroz o los pétalos de rosa en las bodas. Pero su uso en estas celebraciones no es por azar, los pétalos parecen comunicar sus propias cualidades a la reciente pareja: su tacto suave y delicado como las caricias; su bello colorido, como lo aporta la alegría, el amor y la creatividad en las relaciones humanas; su perfume, no hay aroma más fragante que la amistad. En su obra, los pétalos caen sobre la mariposa, como si le otorgaran ese color preferido por ella, el del romanticismo y la belleza; como si le confirieran la sustancia de la que se forman sus espléndidas alas. Pero además, sucede otra cuestión: MN ha encadenado su sueño de *la mariposa del tiempo*, (ya unido a la realidad de la mariposa bordada), al sueño de su madre, (unido a la realidad del regalo que le hace a MN). Funde ambos sueños en una nueva realización de deseos que los engarza. Es la mariposa la que recibe la lluvia de pétalos, como espera MN la palabra de su madre, o como espera la mía, que en la transferencia, empieza a ocupar el lugar de ésta.



Me pregunta si los pintores profesionales aprenden también de la observación. Le digo que los/as artistas han de estar muy atentos/as a lo que ocurre , tanto en lo externo, como en este caso, en el que prestamos atención a un fenómeno físico, como en lo interno, como hace ella misma atendiendo a sus propios sueños y sentimientos. Con esto, la devuelvo a sus propias reflexiones, intentando que vuelva a tender el puente que ha evitado.

Por último, presta atención a otro sueño. En él, un hombre joven y apuesto ofrece parejas de rosas que surgen de sus manos, como si fuera magia. No interpreta su significado, sólo me dice cómo es el sueño. Parece tener un problema al dibujar las flores, pues dice que “se debe ver que son rosas” (*se debe ver que son rosas, se debe ver que son pétalos cayendo*). Para ello, parte de espirales que dibuja con cuidado a lápiz. Luego repasa con rotulador, pero al pintar, se borran casi por completo las líneas dibujadas. Pese a su intención primitiva de marcar la forma precisa de las rosas, una vez pintadas se abandona a que no queden del todo definidas. Tampoco le da mucha importancia a que se escondan bajo la pintura el dibujo de los dedos que tan minuciosamente ha elaborado en las manos de las que nacen las rosas. La pérdida del dibujo no la disgrega tanto como ha mostrado en otras ocasiones. En efecto, parece soportar mejor el desdibujamiento, ese pequeño desorden en los límites. Esas líneas, aunque quedan veladas, son el esqueleto que sujeta el cuerpo de las rosas, la carne de las manos. Nuestras conversaciones extienden asimismo sus ejes, donde se va enlazando la vida, creando una estructura invisible que sostiene las reflexiones de MN, también su pincelada. Ambas sabemos las palabras pronunciadas en cada una de ellas, tan determinantes como las silenciadas, como los gestos o las miradas, recorriendo la red que queda oculta en el espacio privado de la relación intersubjetiva.

Cuando, días atrás me explicó este sueño, no sé por qué pensé que las rosas surgían de una en una. Es en este momento cuando advierto que lo hacen por pares. Del vínculo de las manos nace otro vínculo, que se va elevando en el aire, y otro, y otro. Parece que la secuencia no acabara mas que porque ha llegado a los límites del formato. Las primeras a las que da color son las que quedan más cercanas a las manos. Como ya esperaba, vuelven a ser de color rosa. Sobre ellas hay otra pareja blanca y otra roja. MN me explica, siguiendo el orden ascendente, que simbolizan las tres cualidades fundamentales en una pareja: "el amor romántico, la pureza y el amor apasionado".

Su obra va llenándose de elementos, pero teme los silencios que se esparcen entre los diferentes sueños, ya que no ha tocado aún el fondo que se halla detrás y alrededor de éstos. El color gris del cartón, que aún se extiende por casi toda la obra, le presta inconsistencia a la imagen, además de cierto aspecto mortecino, lo cual ella advierte de manera intuitiva. MN piensa que ha de cubrir todo con más elementos aún. Me pregunta qué ha de ponerle más. En vez de contestar a su pregunta, he intentado que haga el esfuerzo de visualizar la obra finalizada antes de acabarla, para que decida por sí misma qué ha de hacer, qué considera más importante y cómo piensa que debería seguir. A poco que sitúo a MN ante estas cuestiones, encuentra la solución, pero me dice que lo pensará más detenidamente en casa.

Sesión 19 del Segundo Ciclo. Martes, 21 de Enero de 2003.

Propuesta: Personal.

Hoy ha venido más tarde, pues la sesión coincide con el taller de terapia ocupacional, donde aprenden a ejercitar la memoria, la expresión escrita, el cálculo. Viene muy animada, disculpándose por la tardanza, pero le animo a que siga asistiendo a los dos talleres. El nuestro estará siempre abierto, dentro de su horario, con un caballete dispuesto para ella. Le preocupa no atender a los límites temporales del taller, pero poco a poco se convence de que puede repartir el tiempo. Como ella misma dice, esto le otorga mucha seguridad y autoestima.

Con gran decisión, comienza a dibujar alrededor de los elementos principales, tomando una serie de símbolos, que serán después recurrentes a lo largo de su proceso. Aparecen una clave de sol, una pareja de estrellas, y un trébol de cuatro hojas. Algo más tarde añadirá, en el único ángulo que queda libre, un grupo de tres corazones, que resuenan como un eco de las parejas de rosas, en sus tres colores significantes. De esta manera, la gran mariposa central, se rodea de diversos elementos que flotan a su alrededor, como si fuera la estrella principal de una constelación; ser que se cobija en el seno.

Tan pronto como empieza a darles color, atiende a la zona del fondo que queda por encima de la mariposa. El perfil de sus alas acotan un espacio de manera natural que MN no duda en pintar con un potentísimo y brillante color rojo, manifestando una preocupación acerca de la huella de la pincelada, "que no se debe ver". Advierto cuántas veces utiliza el verbo *deber* en relación a lo que ha de aparecer de manera evidente en su imagen. Es el rastro de su mano lo que le molesta, el carácter vivo de la pintura que se dinamiza en diversos grosores y direcciones, como si ese pequeño caos le inquietara. Insiste sobre la primera capa, anulando los pequeños surcos que dejó el extremo del pincel. La zona, fuertemente catectizada por el color rojo, deja fuera el sueño de las manos que forma rosas, con lo que la conexión entre el sueño materno y el de ella se consolida, creándose un espacio casi absoluto, privado, en el que sólo entrarán dos símbolos que lo bordean, la flor, que surgirá más adelante, y la clave; no interfieren en el vínculo, sino que lo abrigan, concentrando todo el calor en él. Quizás en los próximos días siga avanzando con este mismo rojo por el resto del fondo, y esta sensación pierda fuerza; o quizás no, y MN haya previsto ya otro tipo de intervención.

Atiendo a la presencia constante de la música en el taller, de lo cual es la paciente-cliente que más se preocupa, no olvidando traer cintas de la música que le gusta. Suele ser música de orquesta, bandas sonoras de películas o, como hoy, canciones de la década de los ochenta. La introducción de la clave de sol parece la intención de introducir la envoltura sonora del taller dentro de su obra; así desplaza una realidad remota, la que le trae estas canciones, que acompañarían sus pensamientos y deseos adolescentes, (en los ochenta, MN estaba en plena adolescencia) y la realidad presente, donde volvemos a envolvernos en las voces de cantantes de entonces, de los/las que tenían más éxito entre el público joven. Los timbres y las cadencias nos traen un tiempo lejano, casi olvidado. Puedo recobrar recuerdos que se adhieren a las melodías, que le pertenecen para siempre, como probablemente le ocurrirá a MN, que escucha ensimismada y complaciente, envuelta en sus propias sensaciones.

Ya no se siente tan limitada al trabajar el color, que va modificando con lo que llama orgullosamente *veladuras*, técnica que le enseñé hace unos días y que usa a su modo, aplicándola con tal grosor que anula casi por completo el tono inicial.

En efecto, cuando comenzaba esta obra me planteó un problema que sentía como una limitación. MN necesita hallar físicamente el color que desea, pero manifiesta que le resulta muy difícil encontrarlo a la primera mediante mezclas. Tenía la convicción de que, si el color no era el preciso desde el primer momento, había cometido un error irreparable, *había fracasado*. La técnica pictórica se convierte en metáfora, una vez más, de sus vivencias cotidianas. Mi respuesta es que el color es mucho más rico si vamos accediendo a él poco a poco; no ha de sentir cada pincelada como algo determinante, conquista o desastre, sino como parte de un proceso en el que unas son necesarias para que se sujeten las siguientes. De manera práctica, le muestro cómo funcionan las veladuras. MN atiende encantada, sobre todo ante la posibilidad de iluminar los tonos. De nuevo, **la técnica**

encuentra un lugar en el taller, como el medio de superar obstáculos que van más allá del soporte pictórico. De alguna manera, en especial con MN, la pauta técnica se instala no sólo en su aspecto formativo sino como metáfora de un avance importante en su autoestima. MN empieza a confiar en su propia actuación sobre el soporte, en que su decisión es importante y que es capaz de construir sobre lo que creía perdido; es capaz de *iluminar* sus zonas sombrías.

Por otro lado, y aunque la adquisición de conocimientos técnicos no es un objetivo fundamental en el taller, la utilización de palabras y recursos que la vinculan especialmente a éste vehiculiza una mejor relación transferencial. MN encuentra satisfacción en expresarse mediante un lenguaje específico de este contexto, que no sólo la acerca más a mí sino al grupo y a cada una de sus individualidades.

Su actitud es mucho más abierta, permitiéndose a sí misma un tiempo para elaborar, un respiro que no le sitúa constantemente ante una disyuntiva, sino en medio de las alternativas, que le hacen fluir con más suavidad hacia la opción final. Prueba sus colores en una hoja aparte, los ensaya, pero ya no existe el sentimiento de fracaso, sino el de trabajo y de satisfacción. Sin embargo, sigue afianzando los límites entre los elementos, a los que no permite expandirse. El fondo ha de aparecer recortando cada figura, con la limpieza del bisturí, insistiendo una y otra vez en sus perfiles, hasta que quedan nítidos. Le molesta que las líneas que las definen no queden suficientemente claras, atribuyéndolo a falta de pericia. Limpia el pincel una y otra vez, para que los colores no se mezclen, para que no haya restos de un color en otro; comenta que "no deben entrar en un terreno que no es el suyo" .

"¿Piensas que hay que respetar el terreno privado de cada persona?"

Sé que acaba de conectar con una vivencia. Como hace habitualmente, su actuación sobre el formato se convierte en *signo de* otra cosa, en metáfora de alguna circunstancia de su vida. Para rematar su puntada, me pregunta y vuelvo de nuevo al lugar del espejo, arreglándomelas para dejar la pregunta abierta a su respuesta, más que a la mía que, como siempre, sitúo en los márgenes. Me cuenta que se siente invadida por su hermano, que entra en su habitación y le remueve sus pertenencias. Dice que le va a "sacar las plantas de allí". No la entiendo, así que me explica que MJ ha puesto en la ventana de su habitación, (la de MN) unas macetas. Asegura que "usa el cuidado de las macetas para invadir su cuarto". Además, la presencia de las plantas le hacen sentirse invadida todo el tiempo por él, perseguida, observada, y ella necesita tener su propio espacio. Afirma que esto le causa mucha inseguridad, temiendo que vaya a entrar en cualquier momento en su habitación con este pretexto y "destroce sus cosas".

MN se siente muy vulnerable, por eso insiste en los límites. Se puede observar claramente en su obra, en la que la mariposa ha quedado rodeada de símbolos confortables, protegiendo esa zona amorosa en la que recibe los dones de su madre, como si en los

pendientes se hubiera desplazado el pecho nutricio, y los pétalos le acariciaran, como lo haría su piel. Creo que se protege de esa invasión y sustituye el pecho con todo su mundo de poesía, de música, de "búsqueda de la belleza"; ahora también con la pintura, que viene a confortarla como un nuevo objeto transicional.

Sesión 20 del Segundo Ciclo. Jueves, 23 de Enero de 2003.

Propuesta: Personal.

Sigue trabajando con mucho interés. Se ha traído, como todos los días, la fotocopia de la obra "*Flores y mariposas*" de Odilon Redon, pero hace tiempo que dejó de mirarla. Sin embargo, cada día, la saca cuidadosamente de su carpeta y la pone muy cerca de su caballete, como una presencia necesaria, testigo de sus elaboraciones como yo. Su carpeta es lo único que se lleva del taller, y esta imagen, de donde partió su obra, es un objeto que injerta la vivencia de éste más allá de sus límites físicos y temporales, como lo hacen ahora para mí sus imágenes y mis recuerdos, una vez que la experiencia del taller acabó.

Me consta que, en su tiempo libre, busca información sobre lo que cree que puede ayudarla. Se cuestiona continuamente acerca de su propia obra, acerca de su significado, entendiendo muy bien que lo que interesa es su implicación emocional en ella. Este mismo interés se ha trasladado hacia sí misma, pues observo que su aspecto está cambiando. Parece estar adelgazando. Cuida de su imagen; se ha depilado la cara y se viste y adorna con más atención que hace un mes. Le digo que está especialmente guapa hoy, y que vengo notando que tiene mejor aspecto cada vez. Entonces me cuenta que intenta comer mejor, y no atiborrarse de dulces. Mis piropos son recibidos con una sonrisa muy feliz, casi ríe al darme las gracias, aunque me cuenta que le cuesta mucho esfuerzo, no porque tenga hambre, sino porque la ansiedad le hace comer más de la cuenta. Aunque sepa que le hace mal, no puede dejar de comer algo hasta que se acaba. Ahora dice que se encuentra mejor, por eso se recupera también físicamente.

Mientras habla, va preparando sus materiales, pero cortésmente, no comienza a trabajar, dedicándome toda su atención. Por eso, le digo que voy a retirarme un poco para que pueda empezar. Retirarme significa, sentarme en una silla cercana para iniciar un silencio confortable, sólo ocupado por la música o los movimientos de los/as pacientes-clientes. Esto lo suelo hacer a menudo con MN al comienzo de las sesiones, pues, en caso contrario, ella no cortaría nuestra conversación. Sin embargo, pasados unos minutos, ya puede alternar su palabra con la elaboración de su imagen.

Me pregunta por nombres de pintores que yo creo que le pueden interesar. Le gusta conocer detalles acerca de la vida del pintor, del movimiento artístico al que pertenece, cuáles son las características de ese movimiento artístico, etc. Y su mano sigue, cada vez

más ágil, aventurándose con los colores que hace girar sobre el plato de plástico, asistiendo al milagro de encontrar el preciso que requiere su deseo.

Su obra avanza sin prisa. Todavía hay zonas que mantienen el color gris del cartón, pero MN parece segura de sus pasos. Advierto la importancia que adquiere en su obra el doble especular, el vínculo de dos. Dos pendientes, parejas de rosas, dos manos, mariposa con dos grandes alas, dos estrellas. Además, cada vínculo de rosas aparece condensado en sendos corazones que repiten su color, redundando, como un estribillo, sus interpretaciones: "amor romántico; pureza; amor apasionado".

Sesión 21 del Segundo Ciclo. Martes, 28 de Enero de 2003.

Propuesta: Personal.

Hoy sólo ha pintado MN; no ha aparecido nadie más. Pero ella apenas falta. Efectivamente, su implicación es total, desplazándose desde su casa exclusivamente para asistir al taller. La ausencia de los demás componentes del grupo no le perturba, aunque pregunta por ellos/as. Su relación con el grupo es ciertamente curiosa. Creo entender que se siente muy cómoda ya estén o no, pues se manifiesta abiertamente siempre, haya quien haya. Es decir, aquí no se siente perseguida, sino que demuestra una total confianza en que se trata de un espacio privado, aunque compartido por sus integrantes. Por eso, el nivel de confidencialidad no varía hoy, a pesar de encontrarnos completamente solas.

Su imagen está muy avanzada, pero quedan algunas zonas aún sin intervenir. Me dice que ha estado pensando en ellas, en como podría *llenarlas*, tal y como le planteé. Al considerar estos espacios como *huecos*, emerge la necesidad de colmarlos de algún modo, de encontrar objetos que satisfagan la falta que evidencian. Ha encontrado la manera de hacerlo mirando a través de la ventana de su habitación. El camino que bordea su casa se tapiza en sus márgenes con pequeñas violetas. MN habla de las violetas casi humanizándolas:

"Me gustan mucho pues son las flores más discretas; tan pequeñas y sencillas..., también tan elegantes. Tienen el color de la melancolía".

Las violetas aparecen ocupando estos lugares de silencio, pero no conservará su color natural más que una de ellas, para cuya elaboración se esfuerza en encontrar un tono preciso. El resto de las flores se adaptan al lugar donde las sitúa MN, respondiendo con otros colores, aunque manteniendo su forma, y un impecable centro blanco, que salpica con su pequeña luz y conecta con una de las parejas de rosas y un corazón, las imágenes

que sostienen el concepto de pureza. La presencia de estas *violetas-melancolía* junto a símbolos tan propicios como el de la fortuna o el del amor, me hace pensar en el paso de MN, que se retiene y vuelve un poco atrás. Es como si al avance le restara algo de fuerza, sabedora de un ingrediente inevitable de sus pensamientos: la melancolía que la arrastra hacia la culpa. Esa es la verdad que desvela la melancolía:

“¿Cuál es la verdad que revela la melancolía? La culpa. La culpa del sujeto.”

(Francisco Pereña, 2001,163)

La melancolía y la depresión apuntan hacia la pérdida, el fracaso. Huyen de la escena el deseo, el sentido, que se deshacen ante la imponente pulsión de muerte, que va aplastando con el peso de la culpa cuanto atisbo de vida aún permanece en pie. La abrumadora culpa es el lastre que MN intenta volcar hacia el *otro*, para librarse de la melancolía. Pero vuelve como un eco. Dice Pereña que el/la paranoico/a exige que le crean, aún sin creer él o ella misma en su inocencia. Aún así la reclama, basando su vida en rechazar la culpa, pero vuelve una y otra vez. Sólo entonces le queda el papel no de culpable, sino de víctima. Víctima de un castigo del que no se cree merecedora, como el aumento de la medicación, al que se considera sometida, como si la responsabilizaran de la reparación, con la que no se siente obligada.



Paralelamente a la elaboración de las flores, va cubriendo las zonas que aún estaban grises. Cuando creó el potente fondo rojo, nada me hacía pensar que sus límites iban a quedar ahí, sólo para la mariposa y el sueño materno; todo era posible, pues no había un diseño que desde el inicio mostrara ninguna frontera. Sin embargo, MN halla una solución muy hermosa: el espacio queda definido por el perfil de las alas, que lo divide en tres zonas. La primera, la que ya hemos presenciado, hacia donde parece volar la mariposa, contiene el avance de su cabeza, diferenciada del cuerpo y con unas grandes y gruesas antenas, dispuestas a recibir la caricia de los pétalos. En su parte trasera, como el rastro que deja su vuelo, y lo que parece llevarle hacia el vínculo anhelado, una zona azul, donde la empujan la fortuna, verde como la esperanza, y los tres poderes del amor.

De su vuelo aún surge una tercera zona, que no queda detrás ni delante, sino a su lado, como una posibilidad. MN manifiesta su deseo de que ese plano sea *dorado*. Así que aclara el amarillo primario, para conseguir un amarillo cercano al de Nápoles. Las manos oferentes de su sueño aparecen como un posible *sueño dorado*, junto a una pareja de *estrellas*, que me remiten a los actores de su sueño del beso. Quizás esta es la zona que

representa el futuro que desea, el vínculo que surgirá tras la lluvia premonitoria. MN atiende al color de la piel de esas manos, intentando acercarse a su tono mediante la observación de la suya. Con este mismo color, al que denomina "color carne" me sorprende y emociona envolviendo cuidadosamente cada pareja de rosas, procurándoles un abrigo que los hace uno solo. La piel, entonces recubre la unión, encarnándolas. Nada de esto es corroborado por ella, más que por el interés expreso de conseguir el color más parecido al tejido humano y volver a hablarme de esos tres tipos de amor que considera fundamentales. Presta especial atención a la *pureza* en el amor, pues dice:

"Sin la pureza no hay verdadero amor entre las personas casadas".

El *amor puro* es cubierto también por una única piel. En virtud de sus verbalizaciones, parece manifestar que estos valores del amor, y en especial la pureza, son capaces de crear un solo organismo a partir de dos seres. Nombra así el matrimonio, que ya se intuía desde la representación del sueño de su madre. ¿Está afirmando con ello que el matrimonio es ese *sueño dorado*?

Agradece que le hable de pintores, así que aprovecho para leerle pequeños textos que explican la obra de Odilon Redon, cercano a lo que se podría hablar sobre ella. Son palabras del propio Redon :

*"He hecho un arte a mi modo (...) Lo hice también con amor por algunos maestros que me indujeron al culto por la belleza. El arte constituye el Alcance Supremo, elevado, saludable y sagrado; en el aficionado no produce más que un nuevo deleite agradable, pero en el artista, con tormento, engendra el grano nuevo para la nueva siembra. Yo creo haber cedido dócilmente a las leyes secretas que me hicieron dar forma, mal que bien, como pude y de acuerdo con mis sueños, a cosas que me absorbieron del todo".*⁹⁵

Sé que hay palabras que conectan directamente con su pensamiento. El texto alude a la belleza como búsqueda y a los sueños como referentes. Pero además, como si lo hubiera escrito la propia MN, habla de una nueva vida gracias al arte. Me hace volver a leerlo y manifiesta su deseo por copiarlo en la libreta donde apunta todo aquello que le interesa. Reflexiona sobre estas ideas, y se detiene en la palabra *tormento*. Piensa que:

"El sufrimiento es necesario para poder tener éxito en la vida, pero, a veces, se hace insoportable".

⁹⁵ La colección *Grandes de la Pintura*, editada por Sedmay en Madrid en el año 1979, recoge este texto en la página 168 de su volumen VIII, dedicado, como indica su nombre, a la *Génesis de la Pintura Contemporánea*.

La pulsión hostil se vuelve hacia ella misma, convirtiéndose en una herramienta para conseguir un lugar. Su severo *superyó* libera la agresión hacia su *yo* mediante la culpa de no llegar a alcanzar el ideal, por eso está condenada al sufrimiento, tensión entre lo que *es* y lo que *debe ser*; convencida en que sólo a través del dolor podrá alcanzar su deseo. Tormento que se apuntala a la necesidad de dar nombre a este deseo, del que comenzamos a ver el contorno. ¿Qué sabemos de MN? Hay algo claro: su lugar de mujer que quiere salir del lugar donde se encuentra, considerado el de la pura abyección, basura inútil, porque no se adapta a lo que se diseña para ella. Pero aún no sabemos si ese molde preparado (belleza, boda) es el de su anhelo, o se trata de un deseo parásito. Con su rechazo parece decirnos que, a pesar de saberse excluida y censurada, su lucha no es para adaptarse, sino para buscar en otro lado. Al respecto afirma que:

“Estar casada no es la única manera de estar en el mundo..., se puede estar soltera y ser feliz..., ¿no crees?”

Al mismo tiempo, sin embargo, se angustia por no conseguir llegar a encarnar ese ideal:

“La única forma de ser feliz es ser guapa.”

Visualmente, la obra guarda una armonía que MN proporciona haciendo aparecer ecos de color y de forma de unos planos a otros. Así, en el plano azul, por ejemplo, hay elementos que enlazan con los otros dos planos, por ser del mismo color que aquellos, como el corazón y la flor roja; y asimismo, su color de fondo (azul) se hará presente en el plano rojo por signos como la clave de sol, y en el plano amarillo, por las estrellas. Un tanto así ocurre con el resto de elementos, que harán posible el “diálogo” entre las distintas zonas, salvando sus límites. Se siguen manteniendo estos tres planos, pero hay una fuerte cohesión entre ellos: en primer lugar porque sus orillas dan forma al sinuoso dibujo de las alas, como olas que lamieran las playas de una isla. Por otro lado, la emergencia de los colores de unas áreas en otras nos hace pensar en lazos que se establecen íntimamente entre ellos, en raíces compartidas.

Le informo sobre los temas técnicos que le interesan. Al final de la sesión, me pregunta si pienso que su obra está acabada. Es una decisión que ha de tomar ella, así que le propongo que lo determine el día próximo.

Propuesta: Personal.

Hoy decide finalmente que ha acabado su obra de la mariposa. Entonces me habla de un nuevo proyecto, que se le ha ocurrido a partir de la experiencia de ir a un espectáculo de ballet con su madre. Quiere comenzar esta nueva imagen, pero aún no se siente preparada para afrontarla. Para esta obra, dadas sus inquietudes, quiero traerle un formato más grande.

Es destacable, y así lo quiero hacer constar, la iniciativa que muestra MN. No ha de pasarnos inadvertido el hecho de que esta actividad ocupa realmente su pensamiento y da expresión a sus emociones. No se trata, al menos en este tiempo, de una persona que asiste pasivamente al transcurrir de sus días. Al contrario, observo en ella un impulso decidido a hacer valer su opinión, a ser sujeto de su circunstancia, transfiriendo todo cuanto vive, piensa y siente a las imágenes plásticas que van surgiendo de sus manos, pinceles de su cuerpo, su psique y su corazón.

Le propongo que realice un trabajo libre donde simplemente disfrute con los colores, como un ensayo gestual de lo que pretende hacer. A lo largo de la sesión trabaja en una imagen compuesta por dos partes diferenciadas: una zona central llena de estrellas, envuelta en otra que la enmarca, plena de flores. No tiene el más mínimo interés por otra cosa que no sea los colores planos; sin embargo, al trabajar con la pintura muy húmeda, no puede evitar que las flores asimilen el color del fondo, lo cual evidencia el movimiento en espiral que genera cada pétalo. Las variaciones de tono y las veladuras, fuera de su control, le parecen una falta de técnica: literalmente dice que "la obra se enmarrana".

A pesar de que tanto las flores como las estrellas, a priori, aparentan ser símbolos positivos, tanto unas como otras, en la obra de MN, parecen atormentadas, oprimidas, encerradas, tristes. Las estrellas comparecen con una gran energía, que se acrecienta al permanecer en ese receptáculo que MN ha construido para ellas. Eso hace que estén muy juntas, chocando unas con otras, sin espacio para moverse. Pero los colores vibran dentro de ese continente cerrado, donde generan calor; a pesar de sus perfiles azules, un poderoso naranja las hace estremecer.



Fuera, todo es silencio. Flores de colores apagados flotan en un azul que conecta con algunas de estas estrellas; lenta suspensión, no de calma sino de tregua, que se otorga MN después del esfuerzo para dar a luz su última obra y en espera de la siguiente.

Flores taciturnas, soñolientas, de cuatro pétalos, que metamorfosean en mariposas. Cuatro

flores *verdes-esperanza* guardan las esquinas. Junto con las demás, según la interpretación de la propia MN, de color *violeta-melancolía* y *rojo-amor apasionado*, parecen circular alrededor del espacio estrellado.

Se manifiesta cierto abandono placentero, similar al que nos entregamos antes de entrar en el sueño, dejando dócilmente que nos inunde la atemporalidad y los pensamientos que escapan al control de la vigilia, mientras vamos cerrando los ojos. Se apaga la luz de fuera y se enciende la del interior, en la intimidad de un cuerpo que se brinda a la quietud y que aguarda, ensimismado y recogido sobre sí mismo, su próximo y cotidiano nacimiento a la conciencia. Accedemos así al lugar de los sueños, alimentándonos de ellos como si lo hiciéramos otra vez a través del cordón umbilical, volviendo a comparecer ante nosotros mismos, en la soledad infinita de quien aún no ha nacido.

En su obra, no repara en ningún contenido concreto, como hiciera en la anterior, sino que se deja llevar dócilmente por el impulso inmediato, "es lo que se me ha ido ocurriendo", leyendo su inconsciente, sin ponerle trabas.

La constelación de estrellas queda silenciada por el azul que la rodea, por el ritmo pausado de las flores que giran pesadamente en el exterior. Hay tres estrellas mayores que se articulan en ángulos muy agudos, nada confortables. A pesar de ello, otras estrellas más pequeñas tenderán a cobijarse en los huecos de sus siluetas. Estos pequeños astros nos hacen recobrar las cruces, tan recurrentes en su obra. En efecto, se



configuran a partir de dos cruces superpuestas que MN remata con cuidado, consiguiendo que todos sus extremos se vean. Estas puntas se acercan a las estrellas mayores como tentáculos, dedos sensibles que reconocen su contorno y que les permiten moverse por el recinto cerrado. La relación que se establece entre estos elementos se intensifica por el color y lo limitado del espacio, del que no salen. No es difícil encontrar cómo esta imagen puede ser metáfora de esa vida interior que MN desarrolla por sus propios medios, a través de lo que ella llama "cultivarse". Por ello, lee, escribe, escucha música y establece ricas conexiones entre los diferentes modos de expresión. En la medida de sus posibilidades, procura ir a espectáculos, conciertos y ballet, como el último que ha visto: *Coppelia*. Estas actividades la llenan de satisfacción y de energía, pero incluso así siente cierto grado de tensión: sus aficiones le proporcionan una riqueza interior que no encuentra salida, que no halla referente fuera de sí misma, como si se desarrollaran dentro de un sueño o en los instantes que lo preceden, sin posibilidad de hacerlo trascender en el exterior. Cultiva un hermoso jardín dentro de una habitación sin ventanas ni puertas, condenado a la soledad más absoluta, a la oscuridad y la invisibilidad. Universo cerrado que protege de intrusos, pero que intenta mostrar y compartir cuando su hambre de abrazo encuentra un lugar confiable donde saciarse. A pesar de ello, un infinito cansancio tiñe de azul o de violeta sus

actos y sus palabras, a medio camino entre la melancolía, la resignación y la rebeldía.

Es consciente de que su obra se refiere a sí misma. Habla de la tristeza, de haber perdido las ilusiones:

"La vida no me deja ser como querría."

Esto pasa desapercibido para el público del taller, ese desfile de personas que corresponden tanto al grupo de pacientes como al personal sanitario, que juzgan, sobre todo los/las últimos/as, las obras de los/las pacientes-clientes con total libertad e ignorancia, pero a la vez, intentando hacer valer su opinión, (en el caso de algunos/as sanitarios/as) como perteneciente a ese *Saber Amo* unívoco, que debe regir y gobernar en todo cuanto ocurra dentro del centro. He de decir que, afortunadamente, esto ocurre con muy pocas personas, con lo que estas intervenciones, aunque incisivas, han sido escasas. La mayoría de ellos y ellas han sido muy conscientes de cuánto acontecía, sobre todo aquellos/as más cercanos/as a la actividad, manifestando un respeto que agradeceré siempre, por cuánto ha contribuido al proceso. Lo peor es que estos comentarios parecen inocuos, porque, a no ser que el significado de la obra sea explícito, (como las imágenes de contenido violento), manifiestan *lo bonitos que son los cuadros*, ignorando inocentemente que bajo esta apariencia de hermoso, se puede esconder la expresión de un sentimiento terrible para su autor/a. Y más allá, se aventuran a dar una interpretación a las obras, que difícilmente va a coincidir con su intencionalidad, rechazando abiertamente todo lo que les parece negativo, o que no se acomoda a lo que *se puede expresar* en este contexto. Parece que así, silenciando lo que no quieren oír, salvaguardan la conducta, y con ello la integridad del/de la paciente. Esto construye parapetos a la libertad expresiva y creadora, destruye las hermosas, complicadas, desafiantes y delicadas arquitecturas de algunos/as de ellos/as, que como MN, consiguen hacer con tanto esfuerzo, tanto miedo y dedicación. Destruyen asimismo mi escalera, paralela a la construcción, de guía y apoyo seguro para no caer al vacío. Es complicado recoger los fragmentos y volver a construir, pero si se consigue, cada vez que ocurre, puedo observar como la siguiente construcción resulta más fuerte que la anterior, pues se han tenido que superar dificultades añadidas.

Para el próximo día, MN me habla de los elefantes y caballos alargados de Dalí. Me pide que le traiga fotocopia de algún cuadro de este autor que contenga este tipo de personajes. No explica su interés por ellos. Tengo que decir que es uno de los autores que no he traído, pues en su obra, está demasiado explícita esa conexión con lo onírico, y además porque, como en el caso de Van Gogh, es sobradamente conocido, se puede haber leído, oído demasiado sobre él, por lo que se partirá de su obra con excesivo presupuesto de opiniones y prejuicios. No obstante, me parece muy acertado atender a la petición expresa de MN.

Propuesta: Personal, a partir de una obra de Dalí que demanda expresamente.

MN ha traído una libreta de la que quiere sacar información para su obra sobre el sueño de la bailarina, que me comentó el último día y a la que da un carácter especial. En esta libreta recoge impresiones, datos y textos de toda índole, tanto escritos como transcritos por ella, así como otros que son recortes de publicaciones diversas. En general, la libreta está estructurada de forma muy ordenada. Los textos mantienen una conexión, tratando sobre flores, el mundo del cine de Hollywood, y reflexiones sobre temas muy concretos que ya han emergido en muchas de nuestras conversaciones: el *amor*, la *belleza*, la *bondad*, la *castidad*, la *pureza*, la *delicadeza*; que sin llegar a ser conceptos equivalentes, se engarzan como cuentas de un mismo collar. Mediante símbolos entre los que se encuentran determinados actores, como Audrey Hepburn o Montgomery Clift, y especiales tipos de flores, como los lirios, MN elabora un imaginario que condensa estos *valores*, como ella los llama. En especial, hay una atención explícita hacia la actriz nombrada, de la que ha coleccionado muchísimas fotografías, que se suceden a lo largo de las páginas, pegadas toscamente entre sus palabras. La mirada en diversas actitudes y situaciones de Audrey Hepburn ilustra sus textos que son, específicamente, una alabanza a la pureza, y en consecuencia, como dice:



“Una lucha contra el pecado de la carne”.

Esto refuerza la convicción de la desconfianza que le producen los hombres.

La delicada silueta de la actriz es la imagen de su deseo, lo que querría para ella misma: según sus palabras, “un ángel”. Un ser, por tanto, etéreo y celestial, de cuerpo sublime.

Todo lo que he expuesto lo conozco porque ocurre un acontecimiento crucial: MN me brinda gustosamente la libreta, por si la quiero leer, aunque en ningún momento se la he pedido. Este acto me conmueve y me confirma en un lugar que, al menos en estos momentos, me está otorgando. Soy suficientemente confiable para ella, por lo que me invita a compartir ese universo privado. No se siente amenazada ni perseguida, sino sostenida por mí. Confiada en mi abrazo, me concede la entrada en sus pensamientos, en un acto vinculante que me devuelve con creces el trabajo y la dedicación que le ofrezco.

Leo con avidez sus palabras; pequeños y sabrosos textos que, sin duda, serían un material valiosísimo que exponer en esta investigación. Pero soy consciente de varias cosas. Por un lado, MN me ofrece su corazón abierto más allá de cada uno de estos escritos; su acto de generosidad y confianza adquiere aún una mayor significación que el contenido de estos. Además, en su conjunto constituyen un presupuesto que va a aportar a su proceso, pero no han surgido en el taller. Creo que la petición por mi parte de alguno de ellos, para poder *usarlos*⁹⁶ aquí traicionaría su confianza, el “*material*” máspreciado sin duda, que no estoy dispuesta a perder, para lo cual he de mantener amorosamente lo que Fiorini llama “*una sobria distancia no invasora, una receptividad no demostrativa*”. Asimismo, su contenido preciso no es lo más valorable, aunque nos ayude a comprender su proceso; lo esencial es su acto de apertura y mi atención habrá de concentrarse, como sigue afirmando este autor, no en “*apresurarse a escuchar el relato como un material analizable, sino como el previo despliegue de una percepción emotiva con la que hay que entrar en sintonía*” (Héctor Fiorini, 1999, 254).

Mientras pienso todo esto y disfruto con la lectura, no dejo de observarla. Ha comenzado a elaborar su nueva obra, a partir de la fotocopia de la obra daliniana, para lo cual comienza dibujando uno de los elementos de esta obra: un caballo de patas alargadas, que ella soluciona a su manera peculiar, consiguiendo una imagen bastante interesante, enlazando líneas con soltura, como en las crines. También toma del modelo otro elemento: una torre alargada y triangular. Va situando todos los demás elementos de su obra, sin que ya influya en absoluto ese modelo, sino con símbolos que pertenecen a su propio proceso artístico. Ha traído música de Bach, que durante casi toda la sesión es lo único que se oye, pues el ambiente hoy es bastante concentrado en el trabajo.



En ningún momento me ha comentado la razón de esta preferencia hacia los elementos que toma del modelo daliniano. Sin embargo, no duda en pedirme esta imagen en concreto, de la que elabora y reproduce una parte. El caballo se levanta sobre sus patas traseras, que, en contraste con su robusto cuerpo, se han alargado y afinado. Apenas toca ya el suelo, y su mirada se eleva al cielo, como si quisiera olvidar la gravedad que lo ata a la tierra. MN habla en sus textos de unos valores que ensalzan la vida del espíritu, desoyendo la voz que le reclama desde su cuerpo, desde su realidad material. Como el caballo, ella intenta despojarse de su pesada realidad de marginación: un cuerpo que no se adapta a los modelos ideales culturales y sociales; su enfermedad mental inmersa en un contexto familiar y social donde se siente rechazada. Su cuerpo real es sentido como un lastre del que no se puede librar, metáfora del repudio y que la condena a una existencia desgraciada. Un cuerpo que despoja de toda sensualidad, un cuerpo que delata por sí

⁹⁶ Empleo el verbo *usar* porque entiendo que sería una auténtica *utilización* de su confianza.

mismo su infelicidad. MN halla un modo de elevarse sobre su realidad carnal atendiendo a la opción maniquea de consagrarse a la vida del espíritu. Se halla con un poder limitado para el control sobre su cuerpo, sobre su propio contorno que se le desborda. Por ello, atiende a otros límites ideales. La *pureza*, el concepto principal que aparece en sus textos, referido a la castidad, hermetiza su piel sensible, rechazada asimismo por ella también, que de esa manera se auto-recluye, dócil y obedientemente a la celda que nuestra cultura impone, reafirmando las relaciones de dominio y subordinación que ésta despliega para mantener el poder en un determinado lugar.

Su cuerpo se confirma como una contradicción que no hace mas que mostrar, como si pudiéramos ver con una lente de aumento, el malestar femenino ante la construcción cultural del cuerpo. Según Silvia Tubert, la obesidad, como es el caso de MN, se puede entender como una capitulación ante el consumo, que elimina el deseo, al ser confundido con la necesidad que intenta saciarse. El sujeto ya no desea sino que intenta satisfacer la necesidad de su organismo; se diluye, engañado por, como dice la autora, su “*absoluta encarnación*”. La misma MN dice que come sin saciarse nunca, pues no tiene hambre sino ansiedad, inquietud por colmar la falta, como la que le hace vigilar que no quede un *hueco* en sus obras.



MN también tomará la torre que aparece sobre uno de los elefantes hacia el centro de la composición daliniana, pero en su obra se soporta a sí misma, es decir, no hay nada que la sostenga. Con ella, vuelve a elevarse, más arriba aún que lo hacía con el caballo, apuntando su espíritu en la dirección que señala su cúspide. Advierto que la música de Bach, resonando sobre el silencio de la sala, acompaña hoy este ascenso en vertical, casi místico. Se trata de la Suite para orquesta Nº 3 en Re Mayor. Me pregunto, y casi estoy segura de que es así, si MN la ha elegido especialmente para esta ocasión, pues aunque oímos mucha música clásica, ésta de hoy no es nada habitual. Al compás de esta auténtica *envoltura sonora*, MN asciende por las suaves líneas que dibuja, confiada en el abrigo de su imagen especular reflejada, de la piel sonora que adquiere para revestirse de un cuerpo etéreo, tan ligero y sutil como el de un ángel.

Sesión 24 del Segundo Ciclo. Jueves, 6 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal.

Hoy no va a poder venir, pues le han encargado que escriba algo sobre el amor, para el Día de los Enamorados, así que ha venido a explicármelo y está trabajando en el ordenador del taller ocupacional .

Valoro la implicación de MN hacia el taller, además de su confianza en que, aunque se ausente en alguna ocasión como ésta, su lugar sigue estando, como una presencia desplazada, que ella se apresura a hacer constar con un objeto que la sustituye metonímicamente. En efecto, cuando se acerca a comentarme la necesidad de seguir trabajando en el ordenador del taller ocupacional, trae en las manos una cinta de Bob Marley, que me da con una sonrisa, diciéndome que la traía especialmente para hoy; que “si quiero, la puedo poner”. Así lo hago, consciente de lo que significa para ella. La cercanía entre los dos talleres hace posible que, desde donde se sienta a escribir, ella también pueda escuchar la música que nos acompañará durante toda la sesión. De alguna manera, en virtud de la música, ha condensado en un mismo tiempo físico los dos espacios: hoy dibuja con sus palabras. Su caballete es un ordenador; su soporte pictórico, la pantalla y el movimiento de su pincel ha metamorfoseado en la percusión lenta e imprecisa de sus dedos sobre el teclado.

Sesión 25 del Segundo Ciclo. Martes, 11 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal.

Ha tardado un poco en venir, pues estaba terminando el texto que comenzó el día anterior. En la Comunidad Terapéutica se celebran mucho los días festivos, así como cada estación del año que comienza. Esto mantiene una actividad en el taller ocupacional, dirigida a adornar las instalaciones para cada una de ellas. Dada la dedicación que MN tiene a la escritura, es frecuente que pidan su colaboración. Así, sus textos son expuestos en los paneles del recibidor. Aunque su faceta de escritora es aplaudida por todos/as, ella no hace ostentación de esto, sino que lo toma muy seriamente como un trabajo, sin darle más importancia.

Cuando entra en la sala se disculpa por la tardanza, pero no hay ninguna tensión en su rostro, sino que lo hace a modo de saludo. Le recuerdo lo importante que me parece que escriba y sea capaz de expresarse también a través de palabras; pues los textos y las imágenes que crea se alimentan mutuamente. El auténtico material artístico son sus emociones, solo cambia el medio. MN sonríe y asiente, correspondiendo agradecida con la promesa de traerme una copia de lo que ha escrito.

El mismo día que pude leer los textos de su libreta, me enseñó algunas revistas sobre cine, que guarda celosamente como tesoros. De una de ellas sobresalía un papel que señalaba un lugar entre sus páginas. MN abrió con cuidado la gastada publicación y me mostró una pequeña imagen que reproducía el fotograma de una película. El pie de foto indicaba que pertenece al filme “*Las zapatillas rojas*”, protagonizado por Moira Shearer, la imagen que necesita para su próxima obra. La miraba con satisfacción, pues la postura



delicadísima de la actriz le recuerda a la bailarina de su sueño. Me comentó entonces si podría trabajar a partir de este pequeño modelo. Entonces le prometí que buscaría la manera de ampliarlo para que le fuera más cómodo. Hoy le he traído una copia en color a tamaño folio, que ha constituido un auténtico regalo para MN. La toma entre sus manos con cuidado y la guarda en su carpeta sin dejar de mirarla.

Observo que está muy callada, pero reconozco el lenguaje de su cuerpo que entiendo progresivamente con mayor facilidad. En sus labios atisba una levísima sonrisa, y su voz se vuelve suave, cada vez más. Por otro lado, no dice nada acerca de haber traído o no alguna cinta de música. Quizás esté empezando a sentir la tibieza de la que hoy, en virtud del azar, (y de la programación radiofónica de Radio Nacional de España) podemos disfrutar inesperadamente y no quiera interrumpir su audición.⁹⁷

Lenta y silenciosamente mezcla sus colores y empieza a dejar que la pintura fluya, abrigada en el lecho sonoro que nos cobija. Su pincel traspasa con libertad insólita los límites marcados por las líneas del dibujo; MN parece dejarse llevar a merced de la música que nos envuelve, de la suave luz invernal que entra por las ventanas y de la pintura que se desliza, a medias por el movimiento de su mano, a medias por la contingencia de su propia naturaleza material. Esto me parece un gran avance, pues hasta ahora se ha sentido siempre muy limitada por esta cuestión, excepto cuando se acrecienta visiblemente su estado de ansiedad, pero en esos momentos, no controla estos rebasamientos, sino que su pincelada se escapa irremediamente. Hoy, sin embargo, lo hace con plena conciencia, haciéndolo patente con sus palabras, que se funden en la música. En su expresión, conecta hermosamente música y pintura:

“Son muy bonitas estas fugas de color”,

No obstante, con esta iniciativa, lo que realmente crea es otras líneas que no estaban dibujadas previamente, que limitan los planos de color de fondo. Trabaja ensimismada, mezclando tonos, entendiendo por fin el proceso pictórico sin reglas dogmáticas, como algo flexible que le permite disfrutar de sus sentidos. De este modo, trabaja una vez y otra sobre la misma zona, permitiéndose pintar múltiples capas pictóricas. La música nos ayuda a comprender que las diferentes texturas se vertebran por varias *iniciativas* que se disponen armónicamente, sean frases musicales, pinceladas, trazos. Es posible que en solitario, cada



⁹⁷ Escuchamos la Sinfonía N° 5 de Gustav Mahler, en concreto, cuando MN entra en el taller, su cuarto movimiento.

una de estas no tuvieran la fuerza y la belleza que tienen dentro del conjunto, donde se dejan paso unas a otras, se alimentan, se acarician, tomando lo que les falta, con la misma generosidad que dan. Aunque nuestra conversación trata de su obra, MN será fiel a su particular tendencia de transferir estas reflexiones a su vida cotidiana:

“Esto no pasa en la vida. Las ilusiones que se pierden no se recuperan, aunque siempre queda la esperanza, que es lo último que se pierde”.

Hay un lastre de melancolía por la pérdida en sus palabras, a pesar de que acaba hablando de la esperanza. Una carga que amenaza con hundirla de continuo. Cada frustración aumenta el peso de ésta y sólo halla entonces un asidero para sostenerse a flote: la esperanza. Pero es éste un sostén más retórico que real. Pronuncia con cierta frecuencia:

“La esperanza es lo último que se pierde, ¿no?”

Esta frase aparece en un contexto donde resuena el discurso materno, por lo que me parece un lema adquirido que le ofrece cierta seguridad; un objeto transicional sonoro que desplaza la relación con la madre; el entorno maternante se moviliza y se reconstruye en las palabras de MN, con el que se cubre, se envuelve como si lo heredado fuera un manto para abrigarse. Pero su rostro, su tono de voz, la construcción del discurso en su totalidad habla más de derrota, a pesar de que repite las fórmulas maternas. Se procura el espejo que le ofrece su madre, pero no se reconoce en su reflejo. Estas palabras, hiladas en frases, son guardadas en la memoria y repetidas una y otra vez a la manera de un eco. En el edificio de su psique no traspasan la estancia de recepción; como si rebotaran y volvieran a emitirse sin ser elaboradas por MN. La pregunta que la bordea y corona en su término, (“¿no?”) no la cierra sino que ofrece al/a la interlocutor/a, en este caso yo, la puntada final que asegure la costura, transfiriendo en mí la voz materna.

Aunque su garganta y su boca se articulan para decir, el lenguaje no verbal de su cuerpo, sus actos y lo que trasciende de su voz más allá de los significantes, manifiestan que no cree en la esperanza más que como una remota posibilidad en la que ella no tiene nada que hacer. Tendría que venir de fuera, del *otro*. Por tanto, el que no la tenga es culpa del *otro*, de los *otros*; también del *Otro*. Así rechaza su culpa, no porque crea en su inocencia, sino porque la culpa le resulta inaguantable. La única salida es adquirir el lugar de la víctima, (“No me dejan ser como quería”).

“Para el paranoico la culpa es tan insoportable que su radical rechazo le retorna en el reproche y en la maldad persecutorios, en esa exterioridad que pone a cuenta de Otro esa culpa insoportable. ¿Por qué es tan insoportable la culpa para el paranoico? Porque no acepta la contingencia de la culpa subjetiva, ese hacerse responsable del acontecimiento del mal que introduce el hombre en el mundo”.

(Francisco Pereña, 2001,131)

Rechaza la culpa, y con ello, la responsabilidad sobre sí misma. Pero, ¿se excluyen melancolía y paranoia? Ya hemos afirmado, siguiendo a Pereña, que la culpa es un criterio de clínica diferencial. Este autor afirma que la dificultad diagnóstica de la melancolía reside en la presencia de la culpa: una culpa subjetiva que en el melancólico es exhibida y en el paranoico rechazada. Aquí, evidentemente, no se trata de volver a elaborar un diagnóstico de MN; esa no es mi tarea. Sin embargo, sus palabras y sus actos, se sitúan en medio de sus imágenes, por lo que no los dejaré pasar como si no tuvieran importancia o fueran ajenos a su producción. Esto me conduce a intentar comprender, sosteniéndome entre los datos de que dispongo. Sin duda, un aspecto de su discurso habitual es el énfasis con que trata el tema de la culpa. En efecto, coincidiendo con lo que afirma Pereña respecto a la paranoia, hay en MN un rechazo a esta culpa de la que se siente acusada y castigada por su entorno, lo que la convierte en una víctima de los *otros*. Sin embargo, unido a esto, observo aspectos que tienen que ver más con la melancolía, como ese reconocimiento de la pérdida, que se convierte en un estado irreparable, por lo que resulta que lo perdido es el Yo. Consultando los textos que el autor dedica a la melancolía, me parece estar escuchando paralelamente el discurso recurrente de MN, poniéndole ejemplo a estos:

“En el melancólico el investimento libidinal del objeto es tan frágil que a la mínima contrariedad retrocede sobre el narcisismo. Narcisismo y melancolía se absorben de tal modo que el lazo libidinal queda roto. (...) Pero en última instancia, ese corte o ruptura del lazo libidinal conlleva siempre una “hemorragia libidinal”, una pérdida de vida.”

(Francisco Pereña, 2001, 133)

Ante la frustración que sufre por esta ruptura con el *otro*, vuelve sobre sí misma, pero no para mirar su propia imagen, sino para crear otra ideal, intentando reencontrarse con el *yo* perdido. Esta pérdida se recompone en el mundo que crea para sí, pues lo que despierta el deseo de ser reparado es aquello que se ha perdido. Asimismo lo defiende Hanna Segal, que afirma:

“Yo sostengo que la creación de este mundo interior es inconscientemente también la recreación de un mundo perdido”.

(Hanna Segal, 1995, 144)

Una de sus primeras obras, la interpretación del *"Retrato de Paul Guillaume"* de Modigliani fue modificándose hasta acercarse a su propia fisonomía. Ella respondía a mi invitación de expresar los sentimientos mediante la obra plástica:

“No voy a pintar lo que siento sino lo que quiero.”

MN parece vivir en el intento permanente de establecer el lazo social, demandante de amor, que se rompe una y otra vez. Culpa de esto al *otro*, con el que intentó vincularse,

pero la culpa rebota hacia ella en circunstancias que entiende como elementos persecutorios, (la medicación, las reprobaciones de su entorno). Esto la regresa hacia sí misma, pero donde su narcisismo quiere hallar la imagen de su deseo, encuentra la razón de su aislamiento, el objeto perdido que es su propio *yo*. Su imagen corporal metaforiza el rechazo, la culpa, que vuelve a rehusar en un segundo tiempo. Dice al respecto Frieda Fromm-Reichmann:

“En el caso de la melancolía, la pérdida, que puede asumir la forma de una separación, una decepción o una frustración, permanece inconsciente, y la reorientación exigida por la realidad provoca fuertes resistencias, puesto que la naturaleza narcisista de la relación trastornada no permite el desapego. De esta manera se produce una intensificada identificación con el objeto frustrador en el inconsciente. (...) Las exageradas auto acusaciones son reproches dirigidos contra el objeto de amor y odio internalizados; la auto tortura es una forma de venganza, y simultáneamente un intento de reconciliarse con la persona internalizada”.

(Frieda Fromm-Reichmann, 1994, 159)

El deseo entonces se mueve para buscar ese objeto fuera de sí, intentando encontrarlo mediante la identificación proyectiva con un objeto externo ideal. Este guión de movimientos es el que entra dentro del carrusel compulsivo de *repetición*⁹⁸, llevando a MN hacia ningún lugar, en su eterna rotación en espiral. Las pérdidas se van sucediendo, como lo hace su frustración y su sentimiento de desamparo, su posterior regresión narcisista y su deseo que vuelve a proyectarse.

Manifiesta hoy abiertamente una complicidad hacia el grupo. También en este ámbito pretende abrir vías de relación con los *otros*, anhelante de ser reconocida no sólo por mí, hambrienta de encontrar un lugar donde poder hallar su reflejo, el que desea. Se siente parte integrante de él, preocupándose por los demás miembros. Así, me comenta cosas respecto a los que faltan, muy sensible ante lo que comunican sus compañeros/as mediante el lenguaje verbal y no verbal. Piensa que JF no debe encontrarse bien, por su aspecto. Me cuenta que lo ha visto. Que se marchaba, y su forma de andar es "como de estar muy cansado o muy enfermo". Le preocupa pensar que su enfermedad se agudice, pues considera una lástima que no acuda al taller, ya que "sus cuadros son muy buenos".

Acerca de BJ comenta que no entiende por qué no viene, pues opina asimismo que "pinta muy bien". Preocupada por esto, se refiere al mismo tema varias veces, y verbaliza:

⁹⁸ La compulsión a la repetición es un proceso irrefrenable de origen inconsciente en el que la persona vuelve a las mismas situaciones duras, repitiendo experiencias que vienen ocurriendo en su vida desde un tiempo lejano. Cada vez que torna, encuentra una motivación muy clara que la justifica y de esa manera, se actualiza. La recurrencia del síntoma, de los sueños o de la transferencia son fenómenos de repetición que actualizan el conflicto

“Es importante que venga..., pintando se expulsan los demonios que llevamos dentro”.

Mientras escucho sus palabras, reflexiono acerca de cuánto debe estar alimentándole el taller, aunque temo que resulte una vuelta más en esa espiral sin fin de sus vivencias. En efecto, sé lo vulnerables que pueden ser estos lazos que hoy tiende con ilusión manifiesta, no sólo por ella misma, sino por la singularidad del entorno en el que lo hace. La peculiaridad de este taller invita permanentemente a sus integrantes a este reconocimiento de la alteridad, esta sana responsabilidad hacia el *otro*, pero quizás el entusiasmo que hoy presenta MN no sea correspondido como parece esperar. En primer lugar, porque unas personas están más dispuestas que otras, dependiendo de la gravedad de las patologías. Aún así se consigue una armonía grupal que resulta muy visible, aunque nadie, excepto MN, atiende a las individualidades, refiriéndose expresamente a cada uno de ellos y ellas, y convirtiendo sus palabras en dedos sutiles que acarician su recuerdo. Ella espera del *otro*, una atención y reconocimiento parecidos, que de no ser devueltos, interpreta como rechazo, con lo que vuelve la vivencia tantas veces experimentada. La inercia le hará girar de nuevo en el tiovivo de la desilusión.

Me detengo en sus palabras, especialmente en su aseveración: “pintando se expulsan los demonios que llevamos dentro”. No puedo menos que emocionarme ante este reconocimiento hacia el taller, destilando la esencia del arte terapia. En una sola frase ha sido capaz de sintetizar la sencillez y la grandeza de la actividad artística en su utilización como terapia. El arte exorcizando fantasmas, contenedores de conflictos, pulsiones y defensas.

Respecto a su obra, empieza a asimilar con gran soltura el lenguaje técnico pictórico, hablando de veladuras y colores primarios y secundarios. No ha sido nunca un objetivo de este taller, pero MN muestra una gran avidez de conocimientos, preguntando todo lo que se le ocurre referente al tema. A veces, cuando los términos o la explicación es algo más larga, apunta cuidadosamente lo que le explico. Es como si quisiera introyectar mis palabras, en un acto de transferencia que reproduce la relación con la palabra materna, un acto de asimilación que busca identificarse conmigo y con el taller. Pero no sólo; sabe que estamos usando palabras técnicas, irreductibles e indiscutibles, que admite como *ley*. Su adhesión a esta ley le otorga confianza, constituyéndose en el espacio del Otro. Si como afirma Lacan, “*la transferencia es la puesta en acto de la realidad del inconsciente*”, mediante su acto, MN nos concede presenciar su esfuerzo por mirarse en ese espejo que desea. Pero hay algo en lo que Lacan hace hincapié: la transferencia no es sólo repetición, reproducción de lo ocurrido antes. El amor de transferencia es presente, y no sólo sombra o inercia de un pasado, por lo que, (afirmo con Lacan, salvando las distancias entre mi lugar en el taller y el del/de la analista), revela la realidad de su inconsciente: la necesidad de vínculo de su deseo con el mío.

Días atrás le han encargado, además del texto que ya he comentado, un pequeño

cuadro que tenga de tema *la primavera*. Para ello, la terapeuta 2 ha traído un táblex de pequeñas dimensiones. Esta imagen adornará el calendario desde el día que comience esa estación. No parece mostrar demasiada prisa en hacerla. Si acaso se acuerda, ni siquiera lo nombra. Le preocupan mucho más sus propias propuestas, que siente como respuesta a la necesidad de colmar su pérdida. Sesión tras sesión, MN elabora un mundo que construye sobre las huellas del que siente perdido, en una inevitable corriente pulsional que le arrastra por fin hacia la vida. Nada es más importante que este universo armónico, capaz de conciliar conflicto y reparación en un mismo plano.

Sesión 26 del Segundo Ciclo . Jueves, 13 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal.

En MN accedemos a presenciar un proceso que sorprende por su avance suave, pero muy constante, como si ascendiera hacia la cumbre de una montaña dando un lento paseo, no exento de trabas. Va siendo consciente, y así lo verbaliza con frecuencia, de que el lenguaje artístico le proporciona no sólo un lenguaje estético, que ella busca con ansiedad, sino la comunicación de algo mucho más profundo. MN dice que busca “la belleza y el amor”.



Hoy habla con especial interés acerca del amor de pareja, tema al que se acerca de maneras diferentes. Entiende, como ya hemos comentado otras veces, tres valores fundamentales que definen y sintetizan su concepto sobre el amor: *la pasión, el romanticismo y la pureza*. Sus palabras parecen la expresión de un anhelo; esa carencia que ella denomina como *pérdida de ilusiones* se colmaría si encontrara un amor:

“Me gustaría encontrar a alguien que me quisiera como soy..., pero la belleza es importante; tendría que ser guapa.”

Vive por delegación las historias de amor de las películas que protagoniza Audrey Hepburn, deseosa de ocupar su lugar en ellas, exentas de cualquier contenido carnal. En esta misma línea aparece el deseo de situarse donde el entorno social y familiar, según sus palabras, quisiera instalarla. Al parecer, en especial su familia no directa, pregunta acerca de sus intereses matrimoniales, pues “por la edad, debería estar casada”. La dificultad de cumplir con los ideales, piezas fundamentales de la construcción de identidades de corte tradicional, se viven, según Elina Carril Berro, como “*pérdidas yoicas*

que amenazan el equilibrio narcisista”, traduciéndose en sentimientos de culpa, desestimación y desprecio hacia sí misma. Entre los ideales que señala esta autora, selecciona aquéllos que se centran en “la seducción, la belleza corporal y la juventud, como atributos necesarios para sentirse femenina y obtener el amor y el reconocimiento del hombre”, los que más preocupan a MN que, sin embargo, no verbaliza un posible interés por otros que giran en torno a la maternidad y al cuidado, así como los que ponen su meta en la pertenencia al varón. (Aunque, como hemos analizado antes, sí que hay esta atención al cuidado concretamente en el espacio del taller). MN se sitúa en el borde amenazante de estos ideales, a medio camino entre su deseo, que no termina de configurarse y *lo que debería desear*. Como Susan Hogan afirma:

"The dominant ideas constitute knowledge which is taken for granted or perceived as "common sense". My argument here will be that the meanings ascribed to gender will always be linked to the struggle for hegemony in a particular community. While some portray gender as a fixed entity dependent upon the physical aspects of being a body with certain functions I will argue that the meanings of gender is always open to challenge. The contestation comes from those who wish to challenge the dominant or established order."

(Susan Hogan, 1997, 22)

*"Las ideas dominantes constituyen el juicio que es tomado como garantía o percibido como "sentido común". Mi argumento aquí será que los significados atribuidos al género siempre serán conectados al interés por la hegemonía en una sociedad en particular. Por algún tiempo se describe el género como una entidad fija subordinada a los aspectos físicos de poseer un cuerpo con ciertas funciones. Yo sostengo que el significado del género está siempre abierto al desafío. La respuesta procede de desafiar el orden dominante o establecido."*⁹⁹

Desafía el significado que el orden patriarcal le atribuye, por, como afirma, "el mero hecho de ser mujer". Lucha contra estas ideas dominantes, pero no puede ser indiferente a esta batalla que se bate en su psique. Su sufrimiento es permanente: cree ser objeto del desprecio, de la burla y del desamor de quienes le rodean, en especial de sus familiares. Así, cuando les contesta que no tiene relación con ningún hombre, cree oír murmuraciones a sus espaldas que se mofan de su situación, sobre todo de su falta de experiencia sexual. Me cuenta que sus parientes se ríen y dicen frases parecidas a “esta ya no lo cata”. Todo esto le parece “sucio”, pues opina que:

“Para ser mujer no es necesario ser un objeto poseído por un hombre.”

Aquí, las dulces escenas de amor que imagina se vienen abajo, se enturbian por el ingrediente sexual que entra en acción. Así, me cuenta que una vez tuvo un pretendiente,

⁹⁹ Traducción propia

algo mayor que ella, que no le gustaba porque “iba buscando sexo”. Por esto, explica, nunca ha tenido pareja. Cuando algún hombre le presta un poco de atención, por mínima que esta sea, se asusta y cree que le va a hacer daño. Por sus palabras, parece que entiende por *sexo* una relación de sometimiento al varón, que busca su propio placer ejerciendo un acto de violencia y “denigración” sobre la mujer. Resalto la palabra *denigración* porque es esta la que concretamente utiliza MN.

Mientras escucho su relato, recuerdo otro: aquél que narraba las palizas de su padre. El padre sólo aparece en su discurso para protagonizar estas lejanas escenas de violencia. Alguna vez, cuando habla de su vida presente, nombra a todos los miembros de su familia como seres activos que intervienen en ella, excepto a éste, que se sumerge en el entorno cotidiano que imagino, tan anónimo como las paredes o los muebles. Incluso le he preguntado por él, cuando la acción que me refiere incluye a varios familiares que sí son nombrados. La respuesta es mínima, a veces resuelta con una o dos palabras que barren su presencia, como si quisiera apartarlo de la escena. Parece que, en su relación actual con hombres temiera revivir aquellas situaciones de humillación, de sometimiento a la ira paterna. Me ha contado que cuando el padre comenzaba a dar muestras de enfado, sus hermanos y ella huían a esconderse a sus dormitorios, pues pegaba “al que tuviera delante”, es decir, al que hacía ostensible su presencia, mientras su madre permanecía al margen.

La pulsión escópica efectivamente inviste al *otro*, otorgándole presencia. La mirada dirigida hacia un objeto lo reconoce como existencia. De igual manera, si no somos mirados y miradas, parece que estamos ausentes para el *otro*. MN expulsa a su padre de su escenario cotidiano, lo hace invisible, ausente, de la misma manera que ella huía hacia la ausencia, la *no existencia* garantizada dentro de su habitación, lejos de la mirada paterna. Pero aún más, al no responder a la mirada del *otro*, al esquivar el cruce escópico, como si no supiéramos de su presencia, lo borramos de la escena, confinándolo al aislamiento del voyer. Negándonos al duelo visual, inhibimos las posibles señales que captamos dentro de la relación que se establece como un enfrentamiento recíproco, intersubjetivo, en el que no sólo acertamos a ver y ser vistos/as, sino que nos mostramos. Es decir, no se trata sólo de asistir pasivamente a ser mirado por el *otro*, sino que procuramos hacernos ver de manera activa, para acoger o rechazar su atención, desplegando el abanico de posibilidades del lenguaje corporal. El padre está ausente en su discurso. No podemos saber qué ocurre realmente en su casa, pero es muy probable que en las barreras que se adivinan entre ella y su progenitor, haya una actitud muy activa por parte de MN, el mismo proceder que cala sus palabras y vela la presencia de éste en su vida.

Intento imaginar lo que ha supuesto para MN estas palizas de su padre. Ella misma dice que son la razón de su enfermedad y de la de su hermano. Ocurridas en la niñez, mientras que la relación con sus padres, según las teorías freudianas, cristalizaba en el triángulo edípico, han impregnado los procesos de identificación, marcando las pautas de género, así como la elección de objeto amoroso. Siguiendo a Freud, el aspecto amoroso iría

predominantemente dirigido hacia el progenitor varón, en este caso. Pero donde MN, en un supuesto Edipo directo o positivo ¹⁰⁰, habría de hallar *su primer amor*, encuentra hostilidad. Se vuelve entonces hacia su madre, intentando buscar cobijo, apoyo especular, pero ésta permanece al margen. Dice MN que no sabe escuchar, mientras explica que en aquellas situaciones hacía como si no ocurriera nada, actitud que se sigue repitiendo actualmente cuando se generan disputas entre los hermanos. MN experimenta una situación de gran soledad y desconfianza en los vínculos, que habrían de semejarse a ese triángulo original, y que, como aquél, no son capaces de sostenerla. No obstante, intenta agarrarse a la pulsión de vida, intentando hallar el modo de ser amada, en la identificación con un modelo que cree objeto digno de amor.

Es como si el padre hubiera sido realmente expulsado de la escena: si no es amada por su padre, intentará ser objeto de amor de su madre, pero no identificándose con aquél, (no es el padre lo amado), sino con lo que su madre prefiere. Tampoco identificándose con ella, sino con lo que sabe que ama, es decir, lo que demanda y sitúa como *hermoso y bueno*. Por ello, acompaña a su madre a conciertos y espectáculos de danza, y sueña con ser ella la bailarina o la cantante de moda, al gusto de su madre, satisfaciendo así su deseo. Parece que ésta quiere que halle una pareja y se case, pretensión que se encuentra fortalecida y abrigada por el entorno familiar, que la empuja permanentemente hacia ese objetivo, para injertarle un deseo que no le pertenece. El matrimonio se sitúa como un fantasma persecutorio sin semblante, pues no hay rostro que encarne y colme el hueco que se abre en medio de ese deseo. Es decir, a pesar de sus referencias explícitas hacia modelos masculinos que podrían cubrir ese lugar de pareja amorosa, como sus actores favoritos interpretando personajes ideales para ella, parece que MN necesitara de la figura en cuestión sólo por localizarse en ese lugar de mujer que el entorno le concedería por fin. Meta sin flores ni bienvenida, donde no imagina victoria ni podium, a pesar de los sueños, alimentados en sus lecturas, sus audiciones, o en las más tiernas escenas de amor protagonizadas por sus ídolos. No duda de la existencia de estas *realidades*, donde fantasea poder llegar alguna vez, "quizós dentro de diez años o diez meses", pero sabe de la suya inmediata, a la que podría tener acceso, que se le presenta como una estafa: no halla encarnación real donde proyectar su objeto interno de amor, construido con fragmentos. En efecto, a la manera en que Mary W. Shelley creó su criatura en Frankenstein, MN reconstruye una imagen ideal de amor de pareja. Ha de ser un hombre con una fisonomía similar a la de sus ídolos favoritos, como el recurrente (en su discurso hablado y escrito) Montgomery Clift, y unos ideales románticos, puros y apasionados.

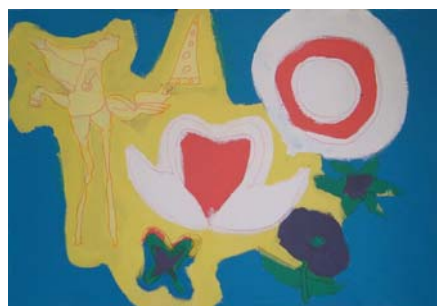


¹⁰⁰ El Edipo positivo o directo ocurre cuando los deseos amorosos se dirigen hacia el progenitor del sexo opuesto, y las identificaciones predominantes de carácter sexual hacia el del mismo sexo. En el Edipo negativo o invertido encontraríamos justo lo contrario, el amor dirigido hacia el progenitor del mismo sexo y celos hacia el de sexo opuesto.

En su realidad cotidiana, los hombres más cercanos a ella son sus hermanos y el silenciado padre. Ya hemos visto que lo único que vamos a conocer de este último es el pasado que aún angustia a MN. Sin embargo, sus hermanos sí que están muy presentes, mostrándole un modelo de hombre que nada tiene que ver con sus sueños. Según cuenta, estos pretenden que ella adopte un papel concreto dentro de la familia y el hogar, un lugar a imagen de su madre:

“Dicen que debo ser una segunda madre...,y aguantar todo lo que quieran hacer..., por el mero hecho de ser mujer, tengo que servirles, mientras ellos están sentados.”

Pero MN se resiste a ello, por lo que se producirán enfrentamientos frecuentes, en los que, según su apreciación, la madre toma partido por sus hermanos. El espejo se vuelve a romper en el centro de su corazón, y su identidad se tambalea, confusa entre sus deseos que la desvían de ese lugar que se diseña para ella; todo parece conspirar para intentar convencerle de que no se puede ser mujer más que haciendo coincidir nuestro contorno con ese hueco del puzzle social, aunque para ello la horma se estreche hasta asfixiarnos. Pero nada de esto servirá, ni siquiera la oposición materna, a pesar de su deseo manifiesto de satisfacer a su madre.



En sus obras, construye ese mundo perdido por el que combate de manera real. Proyecta por fin en imágenes plásticas lo que argumenta en sus cuadernos; da forma a sus sueños, cada vez con una mayor libertad creadora, siendo consciente de las posibilidades expresivas de la pintura. En esta última obra, envuelve las figuras en una luz amarilla, creando un mundo ideal para estos elementos que ella pone en un mismo plano de existencia luminosa. Entre estos elementos, el caballo de patas alargadas, se funde en esa luz amarilla, y parece que pertenece a esa luz, flotando en ella. Los diferentes elementos permanecen unidos por este color que se dispone en un plano de límites muy orgánicos. Fuera de esta línea ondulada, un frío color azul enmarca el conjunto, de manera parecida a lo que ocurría en su obra inmediatamente anterior. Vienen a ser como dos mundos opuestos: uno interior luminoso y pleno de vida, donde ocurre todo; y otro plano, azul y frío.

Sin embargo, dentro de esta diferenciación general observamos que no todos los elementos son tratados de la misma manera. En efecto, como ya he apuntado, el caballo, a partir del cual todo se configura, se envuelve y funde en la luz dominante. Su contorno modela esta luz-envoltura, confiriéndole una forma orgánica que se adapta, con suficiente holgura, a su anatomía. Es decir, no es una bolsa opresiva que atrapara al animal, sino que

parece que se moviera con él, como un vientre vivo, suficientemente fuerte para contener, sostener sin atar. El caballo, como la torre, dibujan este contorno, frontera con el plano azul. La envoltura luminosa es tan confortable que se mimetizan en ella. Posteriormente surge un elemento central que ya no se funde en el amarillo aunque se rodea de él. Se trata de un signo de configuración simétrica que contiene simultáneamente una pareja de cisnes, según su autora, y un corazón. Se trata de una imagen doble, cuyas fronteras son compartidas. Los dos animales, dispuestos de manera especular, se unen por su pico, como si se besaran, y su cuerpo se adelanta en unión amorosa. Relación entre iguales de la que surge un hueco que MN se apresura a cubrir de rojo, a llenarlo de amor apasionado, que mantiene adheridos a los dos personajes, que los abrocha, a la vez que limita sus cuerpos, diferenciándolos. Este vínculo anhelado nace en el centro de su mundo interno, protagonizado por unos seres puros, delicados, inmaculadamente blancos que se pueden mirar el uno en el otro, como si se contemplaran en un espejo, formando parte de un todo. Ocurre en los cisnes algo que hemos tenido ocasión de ver también en la flor concéntrica que se sitúa debajo de ellos. Pese a la atención verbalizada por MN hacia los perfiles, que sólo abandona cuando su nivel de ansiedad no le permite dominarlos, en esta obra, de manera consciente y relajada, traspasa las líneas creadas en un primer momento. Dibuja así otros contornos con la propia pincelada, feliz:

“Está bien no tener que andar sujeta por las líneas.”

Otras flores vienen a bordear la zona amarilla, como si la protegieran, a medio camino entre la luz y la sombra, como un vínculo entre exterior e interior. A este nivel se sitúa un elemento más que participa de los colores de la pareja de cisnes, aunque sólo bordea la zona de lo interno, situando su gran volumen en el plano azul.

Hay elementos fundidos en la luz, elementos que se protegen dentro pero se destacan de ella, otros se sitúan en su borde, controlando su frontera o protegiéndola. El nombre de MN, el que adoptó para no ser identificada como la autora de su primera obra sobre cartón, vuelve a mi recuerdo mientras observo su proceso. Se autodenominaba Inés del Castillo y entonces sólo me pregunté si habría algún personaje concreto al que quería emular. No podía conocer si existía algún referente de su entorno inmediato, y aventurarme en conocer alguna Inés histórica que tuviera sentido para ella, me hizo entrar en una observación directa y peculiar sobre este tema preciso, que no me ha llevado a ningún lugar, pues no ha vuelto a aparecer nada ni nadie que portara ese nombre, ni siquiera ha firmado más sus obras. Sin embargo, su discurso y su proceso ha ido trazando las distintas dependencias de un *castillo* donde habita MN, que en la obra que hoy culmina nos muestra con una bella metáfora. En lo más profundo de la fortaleza, un hermoso animal se levanta sobre sus patas traseras intentando subir hacia las zonas más luminosas, más apacibles. No hay rejas que lo impidan y corre por el interior de claros salones, donde su piel se confunde con la luz. Pero parece que su existencia sólo es posible en el interior,

únicamente abrigado por este espacio que le confiere el ser. Los muros se cierran para evitar que se diluya en el exterior, como los cuadernos de MN, guardianes de su mundo interno, accesibles para muy pocas personas. El inconsciente de MN se reviste de palabras e imágenes que portan su deseo a lo largo de sus páginas deslucidas.

El *yo*, sin embargo se manifiesta abiertamente en un deseo de vínculo que no duda en mostrarse en los jardines que bordean el castillo, o en el centro de su balcón, ajeno al espacio cerrado, lejano y oculto de la torre que, como los sueños y las experiencias más antiguas, resulta inasible. Pero MN, sabedora que para esa unión ha de conectar con lo externo, no duda en tomar de esta realidad inmediata aquello que tiende un puente entre el *yo* y el *no-yo*, como las pequeñas flores violeta-melancolía que rodean su casa.

El castillo abre, confiado, alguna de sus puertas y junto a la música, la danza o las películas de amor entra en escena un elemento terrible, que con disfraz de amor, (viste los mismos colores que los cisnes) anda por el castillo desde siempre, entrando y saliendo cuando quiere, para vigilar cada movimiento, cada palabra, como el ojo que todo lo ve, que todo lo sabe. En su forma concéntrica hallamos una pupila que se orienta hacia el centro de la composición, afilando incluso uno de sus bordes, que parece querer penetrar en el espacio iluminado, o, por el contrario, estar desprendiéndose de él; como si fuera, de algún modo, imprescindible o inevitable su presencia.

Vuelvo ahora a una de sus primeras obras, de la que nos separan ya varios meses. También entonces una pesada figura acecha a la derecha del formato, acosando a la saeteada flor azul, casi de forma humana, a la que parece vigilar. Su contorno, casi cuadrangular, se deforma aproximándose a la flor, arqueándose hacia ella. Y, cómo no, atiendo asimismo a la obra que firmó con el seudónimo que hoy refiero. En aquélla, también desde la derecha, un potente arco azul avanza ya definitivamente hacia el personaje, abrumando su perfil que devora visiblemente. Quizás sea el fragmento que acertamos a ver de un ojo demoledor, imparable y enorme, que amenaza a MN de continuo, ganándole la batalla en algunas ocasiones. Como la que acompañó a la culminación de esta obra, obligando a MN a replegarse, huyendo hacia la ausencia otra vez, como hacía cuando era niña. Pero si entonces la llevaban sus piernas veloces y asustadas, ahora la transporta su crisis, su deseo de morir, “de acabar de una vez” , ya no hacia su cuarto sino hacia las dependencias de la unidad de agudos del hospital.



En días pasados, y sabiendo de sus cualidades, le han encargado que hiciera un texto para el Día de los Enamorados. Parece que lo quieren poner en la entrada de las instalaciones, en un tablón de anuncios que le llaman “Novedades”, que se va efectivamente renovando según pasa el tiempo, las diferentes fiestas o fechas importantes, la entrada de las estaciones, las actividades programadas, etc. Me dijo que me traería una

copia, y así lo ha hecho, pues le gusta cumplir su palabra. Lo transcribo a continuación, tal y como ella lo ha escrito, pues es una muestra de lo que siente y piensa. En todo el texto, como podemos ver, no hay ni un sólo punto que relaje el discurso:

“CARPE DIEM.
¡SÉ FELIZ!

El Romanticismo está en todas las cosas hermosas y especiales de la vida, por eso, tenemos la obligación y el derecho a ser felices, porque todo lo creado por Dios y los seres humanos, lo han dispuesto así positivamente, porque detrás de las bellas palabras: “Te amo”, hay algo más, y es que le tenemos afecto a nuestros seres amados, y cuando miramos la vida con ilusión, tenemos dirigidos nuestros objetivos y anhelos, y sabiendo por qué vivimos, y no perdiendo el rumbo, sino al contrario, si buscamos el norte de nuestra vida, podremos encontrar el sentido de nuestra existencia, porque la vida es un regalo en sí misma y no intentar buscar “una media naranja”, a la desesperada, porque el romanticismo de “dos enamorados”, es muy pobre sino al contrario es mucho más, de cómo ser una persona optimista y encontrar arte y poesía, hasta llegar al lirismo más sublime con una música envolvente, tocándonos las fibras más sensibles de nuestro espíritu y sacar hasta de las cosas feas, y eso nos da empuje para seguir adelante, porque la gente puede encontrar belleza en sí misma, en una misma, en los demás, en la vida, en las cosas, en los animales, y las flores y en toda la creación para así poder apreciarla más y mejor, y que ésta florezca con todo su esplendor.

(Nombre y apellidos), 6 de Febrero de 2003.”

Es un texto que habla de la felicidad, el amor, la belleza, temas recurrentes todos en su discurso. Si sólo hubiera tenido acceso a su lectura, sin conocer a su autora, hubiera imaginado de manera espontánea, (sin esquivar, por cierto impunemente, cierta gratuidad), el estado de ánimo de quien lo escribe: sin atender a otras valoraciones, parece haber sido elaborado por una persona que se encuentra en una situación favorable, plena de optimismo, abierta a la esperanza. En contraste, me encuentro con un ser profundamente melancólico.

En sus palabras, parece querer reparar sus agujeros, como hace en sus cuadernos o en sus imágenes. Se envuelve en un espacio confortable que elabora por peldaños, a los que subimos en la lectura sujetándonos a sus numerosos ligamentos, que en forma de “y” o de “porque”, tiran de nuestra atención hasta llegar a un paisaje que nos hace avistar, dirigiendo nuestra mirada desde ella misma hacia ese *no-yo* que se le hace presente en su búsqueda de la belleza y que abarca, como afirma, “toda la creación”. Como podemos observar, sus palabras revelan que la solución para ella, a pesar de las recomendaciones

sociales, no está en hallar "una media naranja", a la desesperada. Los caminos se abren, como verbaliza, en lo hermoso, lo especial de la propia vida, mediante el arte, la poesía y la música que nos hace seres sensibles, con el deber y el derecho a ser felices. Pero desde el título hay una llamada a encontrar esa felicidad de manera autónoma, de la misma forma que el bello cisne de un lado se mira en el del otro, no haciendo otra cosa que contemplarse a sí mismo en el reflejo especular. Asistimos a un abrazo hacia el propio cuerpo, hacia la propia psique, que crea un espacio privado, íntimo y amoroso, como el castillo apasionado, romántico y puro donde habita MN, donde regresa narcisísticamente cada vez que la espiral pasa por el lugar de la frustración.

Sesión 28 del Segundo Ciclo. Jueves, 20 de Febrero de 2003.

Propuesta: Personal, a partir de sus sueños.

Antes de venir, pasa un buen rato en el taller de Terapia Ocupacional. Cuando llega por fin, se muestra impaciente por comenzar. No dice nada, pero tengo la impresión de que se encuentra molesta por retrasarse; es probable que su tardanza no sea voluntaria.

Me pregunta la hora, con cierta preocupación en la mirada. Esto lo suele hacer con mucha frecuencia en el transcurso de cada sesión. El avance imparable del reloj no la deja impasible; con la misma insistencia que pasan efectivamente los minutos vuelve a su pregunta, como si, al cabo de la sesión, temiera la pequeña muerte de haberse acabado el tiempo de ésta. El instante presente se abisma y precipita irremediablemente, no vuelve a ser, pero MN ha encontrado el modo de sostenerlo a través de sus imágenes, testigos entrañables que burlan los límites, diluyendo su precisión de frontera entre lo pasado y lo futuro. Su angustia pulsional por la pérdida consigue contenerse; la sesión se expande en un presente continuo, que se hace tangible en la pincelada reciente, en la que discurre ahora o en la que se adivina inmediata.

Durante las sesiones anteriores, y mientras se dedicaba a otras imágenes, ha ido preparando cuidadosamente todo lo que necesitaba para lo que considera una obra crucial en su proceso. Le he proporcionado un formato mayor de los habituales, además de algunas copias ampliadas de fotogramas de películas. Comienza, como es habitual en ella, por un dibujo preliminar que se inicia por la parte izquierda del formato. Pero no empezará sin antes comunicarme sus intenciones, con una clara intención de hacerme partícipe de sus movimientos.

Así, dice que va a inaugurar su trazo abocetando el flautista, para lo cual usa la fotocopia en color del fotograma de una película. La imagen está protagonizada por un hombre con una toga negra tocando la flauta, que MN extrae del escenario de origen. De este modo, sólo atenderá a su figura. El personaje es encarnado por Dick van Dike, uno de sus actores favoritos.

Lo dibuja a lápiz con rapidez, borrando repetidas veces. Es sorprendente como ha cambiado su actitud hacia el acto de borrar en poco tiempo. Ya no le ocasiona la inseguridad de meses atrás, sino que lo acepta como parte necesaria del proceso. No es que se resigne obligadamente a ello, sino que ha comenzado a valorar lo hermoso de encontrar la forma que encarna su deseo poco a poco, sin prisa, sin la presión de tener que acertar a la primera, sino complaciéndose en el trazo de su lápiz, dándose tiempo para elegir el más hermoso. Esto le hace sentirse relajada y tranquila.



Concentra su interés en la zona superior, que se organiza en un esquema donde una larga y fina flauta conecta la cabeza del personaje con sus manos. Se detiene especialmente en el dibujo de estas últimas, que aparecen y desaparecen muchas veces a merced de su deseo. Por fin, MN prefiere unas manos muy grandes, con los dedos extendidos, que no se aferran a la flauta. Sólo la sujetan en un gesto que, lejos de contener el aire que la atraviesa, acompaña a la apertura de sonidos, abriéndose en el espacio generosamente, como lo harán las notas. La flauta se eleva para proyectar el poderoso caudal.

Una vez solucionada esta zona, describe una línea rápida y envolvente que resuelve en poco tiempo el resto de la figura. Pero surge un problema. Se retira un poco del caballete y aprecia verbalmente que, dado el tamaño que ha otorgado a la parte superior del personaje, el resto de su perfil, si atiende a las proporciones del modelo, se sale del formato. Preocupada, me plantea esta cuestión, informándome de la importancia que tiene para ella que el personaje quede enteramente contenido dentro de éste. MN se sitúa entre lo que considera dos axiomas: por un lado, la necesidad de atrapar toda la figura del personaje en el pequeño universo de su obra; por otro, la ley ortodoxa de la proporción, elevada a una categoría, si cabe, aún superior, al estar respaldada por la historia del arte más academicista, la más creíble para ella, precisamente por los límites que impone.

Es su deseo y la ley enfrentados; se vuelven a encarar *yo* y *superyó*. Le recuerdo que su obra es un espacio privado en el que es libre de elegir; no ha de seguir ninguna norma sino sólo su deseo, su emoción. La proporción es un límite que, dentro de los parámetros establecidos por la ortodoxia, relega todo lo que no se adapta a sus directrices a lo abyecto, a lo despreciable. Un límite que no contempla más que a un sector de existencia, invisibilizando la naturaleza no sólo de las obras, sino de los propios seres humanos, tan hermosos en su diversidad. Pero es probable que su deseo coincida en este

momento con asegurarse en esta estructura normativa. En cualquier caso, ha de responsabilizarse de su elección, por lo que le ofrezco un paisaje lleno de caminos. Así, le muestro otro más que se adaptaría a los dos preceptos a la vez: borrar todo y comenzar de nuevo, para que, guardando las proporciones, el personaje pueda ser contemplado en su totalidad, aunque esto reduciría de tamaño todo el conjunto. MN elige mantener la potencia de su dibujo pues me dice que es una parte fundamental, ya que desde esta figura se genera toda la fuerza de la acción.

Hay, en esta decisión, la aceptación de algo que, por decirlo con sus palabras habituales, "no está como debería", pero esto, por primera vez, no lo dice ella. Sabe que no responde a las medidas del modelo de la fotografía, pero considera que ese aumento de tamaño de la parte superior es crucial para la expresión de lo que desea. A pesar de su "desproporción", es considerado por ella como "mejor". No se resigna a estas formas porque quiera evitar el trabajo de volver a hacerlo; he podido comprobar que es muy persistente, ahora aún más desde que siente el acto de borrar como parte del proceso. No se trata de sumisión o conformismo, sino de la defensa de que su interpretación de la imagen supera la expresividad del modelo, aunque lo haya "deformado". En su proceso, como podemos ir viendo, cualquiera de estas reflexiones son transferidas de inmediato a su vida cotidiana, a su experiencia más directa. Espero que establezca la relación, pero MN sigue pintando y no dice nada. Me pregunto si en esta ocasión el nexo se establece con su realidad corporal, tantas veces denostada por ella misma como deforme. Es muy probable que así sea; su silencio parece revelar el deseo de no dar forma verbal a su pensamiento, resistente a la palabra que lo acota. ¿Se abre el camino para una aceptación de su propio cuerpo? Afirmarlo es demasiado aventurado, aunque tengo la sensación de caminar cerca de este sendero, de cruzarlo a su través, de avistarlo apenas.

El personaje masculino es el motor, de donde parte la acción, que se dispara a partir de él como una flecha. Parece que esta imagen metaforizara lo que Susan Hogan nos asevera al definir el discurso patriarcal:

"An example of such a patriarchal discourse is the assertion that the male gaze is considered to be the erotic discourse. This being so, other modes of perception about eroticism are rendered peripheral or hard to grasp.

(Susan Hogan, 1997, 31)

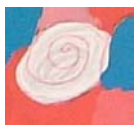
"Un ejemplo de tal discurso patriarcal es la aseveración de que la mirada masculina es considerada como el discurso erótico. Debido a esto, otros modos de percepción acerca de lo erótico son interpretados como periféricos o sin importancia."¹⁰¹

¹⁰¹ Traducción propia

MN duda acerca de su propia mirada, del mismo modo que se rebela; sus pensamientos y reflexiones oscilan entre la periferia y el centro, pues si bien en su entorno familiar parecen ser importantes sólo para ella, no resultan por ello imperceptibles, conduciéndola a numerosos enfrentamientos, en especial con su madre y sus hermanos. Esta rebelión hacia las ideas dominantes alimenta las raíces de su malestar, ocasionándole mucho sufrimiento; no por ello desiste de defenderse. Sin embargo, sí que le produce, además de la inevitable carga de la culpa, un cansancio que le induce a buscar un universo privado. Quizás prefiere volver la espalda, como ya lo va haciendo el segundo personaje que aparece, a la realidad vital en la que habita, para cubrirse del cálido abrazo de sus propios deseos. Así comienza a dibujar la bailarina, que se sitúa hacia el centro de la composición y da la espalda al músico. Así como en éste manifiesta una preocupación fundamental hacia el conjunto de las manos, la cabeza y el instrumento, en el personaje femenino se concentra especialmente en la postura de la pierna que se eleva, resonancia visual de la flauta; ambas zonas se muestran, por tanto fuertemente catectizadas, en virtud de la propia verbalización de su autora. Dice MN respecto al segundo personaje que “debe tener un movimiento delicado”, por lo que alarga, e incluso disloca, la extremidad que se levanta.



Los dos personajes establecen una relación muy peculiar. El flautista, a cierta distancia de la bailarina, proyecta su música, materializada casi de inmediato en una secuencia de claves de sol, hacia el espacio donde ella danza, cayendo suavemente sobre su cabeza como una lluvia de dones, adaptándose cálidamente al contorno de ésta. La bailarina dirige su movimiento de espaldas a éste, quizás ajena a él, quizás confiada en su protección que se articula, merced a su figura y la música que emana de él, como un arco de paréntesis que la ampara. Se deja abrazar, acariciar por él, pero no vuelve su mirada ni su cuerpo, que se entrega a una danza privada que guarda para sí misma, que se repliega en su vientre como un secreto. La flor-secreto que se exhibe y se esconde concentra en su



espiral, centrípeta y centrífuga, ese temor-deseo de contacto con el varón. Deseo que se abriga y se sumerge en las imposiciones sociales y familiares, como si dijera: *No soy yo quien desea; desean los otros para mí.* Un Otro colectivo viene a desearle, a imponerle, como verbaliza:

“Me dicen lo que debo hacer con mi vida, creen que es lo mejor para mí.”

El varón se sitúa a su espalda, y la cubre con su música, objeto transicional por el que se deja atravesar sin temor a ser poseída, (como teme la posesión de un hombre), donde se desplaza el goce de un interior que se llena, de un hueco de silencio interno que se colma en virtud del penetrante, agudo y fálico sonido de la flauta. La música hace vibrar el cuerpo femenino que danza a partir de ella, como si fuera la fuente desde donde emana

la energía que curva su cintura y eleva su pierna; *un cuerpo en espera*¹⁰² de ser animado, alimentado por las notas que generan el movimiento en él. El deseo se desplaza configurado por la espera.

El cuerpo se impone al ser humano, sea varón o mujer, dejando huellas en la psique desde los primeros momentos de existencia, en la relación corporal entre la madre y el hijo o la hija. El sostén físico, imprescindible en el pequeño ser, simboliza otro sostén del *yo*, que seguiremos anhelando a lo largo de la vida. Nuestra piel filtra e interpreta los mensajes que llegan del exterior: la sensación, puramente física, cálida y suave de unas manos sobre ella se borrarán instantes después de ser acariciada; quizás llegemos a evocarla fantasmáticamente dentro del juego autoerótico. Pero la huella sobre el *yo* permanece imborrable. Por ello, el *yo* permanece unido irremediablemente a los avatares de ese cuerpo contenedor. La subjetividad femenina aún será modelada desde fuera del cuerpo:

“ Si el cuerpo marca un destino, por la fuerza con que éste se hace presente en la constitución del psiquismo, la diferencia sexual anatómica, marca un destino diferencial profundamente determinado por la significación que el patriarcado le impone a la diferencia sexual y a las posiciones que ambos, varones y mujeres ocupan en el mismo. Existe un cuerpo material, real y existe un discurso -muchos- acerca del cuerpo (acerca de lo que un cuerpo es) que va produciendo un cuerpo singular.”

(Elina Carril, 2002, 2)

MN dice rechazar el discurso social sobre “lo que debe ser”; se niega a adoptar ciertas imposiciones, según sus palabras, “por el mero hecho de ser mujer”. No quiere ser, y así lo verbaliza, “la posesión de un hombre”, pero anhela el abrazo. Así, teme y desea a un tiempo, optando por la espera de lo que habrá de venir, que no le compromete más que a soñar.

Dice MN que toda la obra surge desde el flautista, desde su música:

“Sin música no hay danza”.

Con ello, vuelve a dejar toda la responsabilidad de su propia vida, de su propia danza sobre el *otro*, de quien ha de venir la felicidad, de quien proviene asimismo la desdicha. Recuerdo el relato del sueño del que partió MN para la realización de esta obra. El momento culminante de aquél era el “beso delicado” que daba el hombre a la mujer,

¹⁰² *Un cuerpo en espera* es el título con el que Elina Carril nombra uno de sus documentos, en el que analiza la relación entre la subjetividad femenina y el tiempo, en los distintos momentos que marca el ritmo de su propia evolución fisiológica. <http://psiconet.com/foros/genero/cuerpo.htm>

tras lo cual el telón se cerraba. Una mujer que esperaba en el escenario la llegada de aquel beso. En la obra, el beso se desplaza en la música de flauta, que ya no se queda, como aquél, en la superficie de la piel sino que traspasa sus fronteras, adentrándose en lo íntimo de las emociones, para besarlas de cerca. Los labios varoniles que despiertan del sueño de muerte a la Bella Durmiente, levantan el velo que cubría de silencio su deseo. Asimismo, MN espera pacientemente que unos labios o una dulce música de flauta despierte su sexualidad encerrada. La castración se acomoda en la espera del Príncipe Azul; espera que sella, como afirma Jacqueline Schaeffer, su *“vagina erótica”*.

“La chica está consagrada a la espera: ella espera primero un pene, después sus pechos, sus reglas, la primera vez, después todos los meses, ella espera la penetración, después un hijo, después el parto, después la lactancia, etc. No termina de esperar. Y como esas esperas no dominables están la mayor parte vinculadas con las experiencias de pérdidas reales de partes de ella misma o de sus objetos -que no puede simbolizar, como el chico, en la angustia de la pérdida de un órgano, jamás perdido en la realidad- así como los trastornos de su economía narcisista, le hace falta el anclaje de un sólido masoquismo primario.”

(Jacqueline Schaeffer, 2000, 162)

Masoquismo,¹⁰³ por tanto, en el que la pulsión de muerte se dirige hacia sí misma, de forma primaria, por su sentimiento constante de pérdida, y también secundariamente, capitaneada por la culpa que vuelve sobre ella, una y otra vez, a pesar de sus esfuerzos para proyectarla.

En cuanto a las pérdidas que verbaliza MN hay algunas fundamentales en su discurso. Por un lado, habla de una no-pérdida, repitiendo como un eco que “la esperanza es lo último que se pierde”. La expresión es afirmativa, pero su carácter terminal relega este menoscabo a un futuro incierto y remoto, como si se perdiera tan postreramente que la esperanza resulta prácticamente imperdible, (la “pérdida de la vida”, al menos verbalmente, la siente mucho más cercana que ésta, como una huida de su conflicto, que intenta poner en acto cuando su angustia es insoportable). La esperanza de la que habla mantiene vivas las expectativas. Pero, como ya he afirmado, estas palabras aparecen en un contexto donde se anida la voz materna, justamente cuando afirma de manera casi simultánea “haber perdido las ilusiones”, es decir, haber extraviado ese horizonte de anhelos que su madre le anima a esperar. La madre, como afirma Schaeffer,

¹⁰³ El masoquismo se caracteriza por ligar la satisfacción al sufrimiento. El concepto clásico de masoquismo primario dirige la pulsión de muerte hacia sí mismo. El secundario ocurre cuando la pulsión agresiva hacia el exterior vuelve hacia la propia persona.

es "mensajera de la espera", así como "mensajera de la castración". La herida narcisística ha de esperar a ser suturada por ese Príncipe Azul impreciso que besa dulcemente a MN en su sueño, que hoy inviste en este personaje que toca la flauta.

Le recuerdo lo que me contó acerca de su sueño. Replica que no quiere representar exactamente la escena de su sueño sino que le interesa mucho más hacer una metáfora de él. Aquí está lo más hermoso de su proceso: si el sueño condensa sus sentimientos y sus pensamientos, si desplaza su deseo, ella vuelve a elaborar poéticamente, creando una cadena metafórica y metonímica que se configura como una sucesión de cajas que se contienen unas a otras. Así, las dos grandes operaciones que tienen lugar en el sueño, el desplazamiento y la condensación, se vuelven a poner en acto; de manera consciente e inconsciente, tal y como ocurre en los sueños, como defiende Sami-Ali. De esta manera, el beso es desplazado en música de flauta, lo que permite el desapego físico de los cuerpos, garante de la castidad que proclama en sus textos, simultaneada con la unión espiritual a través de la música, validando los tres aspectos del amor que enaltece como una bandera: pureza, pasión y romanticismo.

La música que oímos hoy, aportada como siempre por MN, me hace reflexionar. Ha traído una cinta de música clásica, concretamente sonatas para piano de Beethoven. La cinta ostenta el siguiente nombre distintivo, de su puño y letra: "*Música clásica: el clasicismo de toda la vida*". No sólo marca su objeto con un nombre genérico sino que resalta su valor tradicional, que garantiza su belleza, socialmente aceptada y exaltada.

MN habla casi constantemente de la necesidad de cultivarse. También en sus audiciones encuentra un espacio donde puede dejarse hacer por el *otro*, ahora representado por la gran masa social que decide que hay un tipo de *música culta*, cuyos adeptos participan, en mayor o menor medida, de esta consideración. No quiero decir que ella escuche las obras de los autores determinados como *clásicos* o asista a conciertos sólo por adquirir este privilegio; hay en su acto de escuchar un disfrute que verbaliza, como goza con otras músicas más efímeras. Sin embargo, al igual que en otras facetas de su vida, existe un acatamiento acerca de una jerarquía de valores que no decide ella; sumisión a la que, por otro lado, es difícil escapar pues se halla anclada con fuerza en nuestra sociedad occidental, obediente a sus propias reglas; que sigue vistiendo ese corsé que obliga a caminar erguido/a, incluso cuando el deseo encorva hacia otros lugares. Construye auditorios o museos para un arte restringido que se erige en signo de su tiempo, en discurso unívoco, pretendidamente trascendente, que se legitima a sí mismo en espacios de consumo culto, templos que pretenden deslumbrarnos, dirigiendo sus focos hacia una parte de la historia, una parte de la existencia, que deja en la penumbra o en la más absoluta oscuridad lo no seleccionado. MN se construye a sí misma sobre este pilar reconocido, apoyo que le procura la seguridad de la integración, de la visibilización, al menos como espectadora de lo que la sociedad decide que está ocurriendo, compartiendo el patio de butacas como una más, desde donde puede ver y ser vista, haciendo acto de presencia.

Propuesta: Personal, a partir de sus sueños.

MN entra en nuestro espacio casi a la vez que yo lo hago. Saluda como siempre afectuosa, pero noto en ella una tristeza que hace tiempo no observaba. Su prisa por comenzar me hace pensar que parece tener una necesidad especial de estar aquí, de trabajar en su imagen; quizás también de compartir sus pensamientos y sus vivencias conmigo. Permanezco así, emocionalmente, muy cerca de ella, aunque manteniendo esa distancia de respeto que Fiorini define como “*una sobria distancia no invasora, una receptividad no demostrativa*”. Es como si le preguntara qué le ocurre sin decir nada explícitamente; como si la invitara a descansar en mí, ofreciéndole un lecho de palabras que no la comprometen a explicarse, pues no se dirigen de manera directa a lo que la entristece, pero son articuladas con especial suavidad, aun siendo triviales.

Mientras colabora en la disposición del material y de los caballetes, lo que hace por propia iniciativa, me comenta que ha traído algunas imágenes para su obra. Me sorprende gratamente el nivel de compromiso que demuestra siempre, pero pienso que en MN no se limita a una cuestión de deber, como hace en otros aspectos de su vida cotidiana. Es más, sé por ella y por las terapeutas, que no puede sentirse obligada a algo. Cuando siente esta presión, sencillamente huye. Sin embargo, respecto a este taller, excede con creces las expectativas, quizás porque no siente sus aportaciones como una exigencia. Al contrario, sus gestos y sus palabras hablan más de una necesidad que satisface por sí misma. Es decir, para colmar este hueco no va a volcar la responsabilidad en *el otro*, (que soy yo, en este caso), al menos no exclusivamente. La dinámica del taller le ofrece la posibilidad de ser sujeto, de actuar y decidir sobre sus actos, de dejar constancia de ellos a través de sus obras.

Ahora recuerdo la primera vez que hablé directamente con ella, cuando uno de sus hermanos, que la acompañaba aquel día, comentó algo que me intrigó. Al invitarla a asistir al taller, él se apresuró a animarla, diciendo que habría de venir “*no como una obligación sino porque quisiera hacerlo*”, a la vez que buscaba mi complicidad apoyando su discurso. Me parecieron entonces muy oportunas las palabras de éste, instándoles a decidir, a sentirse libre y autónoma. Por otro lado, con ellas me estaba anticipando, como he podido comprobar a lo largo de las sesiones, una de las trabas que paralizan a MN: la obligatoriedad de algunos aspectos de la vida, que siente no como necesidad sino como imposición violenta. Por cierto, esta aportación de su hermano contrasta fuertemente con lo que MN cuenta acerca de los deberes que le adjudican en su casa. Quizás, éste sea uno de los miembros de la familia más comprensivos con ella, o el fuerte superyó de MN, (visible en numerosas ocasiones en su recurrente uso de “lo que debe o no debe ser”,

entre otras manifestaciones), se encarna con facilidad en cualquiera de ellos para liberarla de toda responsabilidad sobre sí misma. En cualquier caso, es muy notable, que aún teniendo, como hemos podido ver, esta tendencia a sentirse asediada, en el espacio emocional del taller, se muestra con una libertad de movimientos y una iniciativa arrolladora.

Volviendo a la sesión de hoy, en efecto, me enseña unas cuantas fotos de camelias, que conserva celosamente en una pequeña carpeta. Dice que para ella "son el símbolo del amor triste". Cuando dice esto me mira a los ojos con especial intensidad. Vuelvo a sonreírle, sin preguntarle nada. Parece que este lenguaje no verbal le resulta comfortable, (pues no invade su espacio privado, pero se muestra solícito a recibirla), así que comienza a hablar largamente acerca de estas flores.

La razón de asignarles este significado la encuentra en la relación con la obra *La dama de las camelias*¹⁰⁴ de Alejandro Dumas. La romántica historia combina ingredientes habituales en la obra de MN: la presencia de la enfermedad que conduce a la muerte y que impide la realización de los sueños de amor; la previa intervención exterior, de *los otros*, para obstaculizar sus deseos; las flores, como metonimias de la fragilidad y de la belleza femenina, valores ambos fundamentales para MN, que además condensan sentimientos como la melancolía y la pasión. Sabemos, por sus obras anteriores y por cuanto escribe y verbaliza, que, para ella, existen tres aspectos básicos del amor: apasionado, puro y romántico. Hoy introduce un término más, el *amor triste*, metaforizado en una flor concreta, la camelia, que adquiere su valor simbólico a partir del conocimiento de la obra literaria en cuestión.

Las fotografías de las flores se dispersarán sobre el alféizar de la ventana que usa como mesa auxiliar, mostrando su papel arrugado y sus bordes rasgados, configurando un jardín que MN transfiere a su soporte. Pero, si bien hay una atención muy particular hacia la forma peculiar de los rostros y actitudes de los personajes humanos que protagonizan la obra, en el caso de las flores, no se preocupará de los modelos que ella misma ha preparado. Los recortes marchitos presenciarán cómo MN no vuelve a mirarlos, sino que se entrega a disponer sus flores íntimas en los huecos que permanecen intactos alrededor del flautista y la bailarina. Flores de cuatro pétalos, que condensan las ya lejanas cruces de otros momentos, revolotean como mariposas entre los pies de ambos personajes. Rojas,

¹⁰⁴ Como es conocido, esta obra de Alejandro Dumas cuenta una historia de amor protagonizada por un personaje llamado Margherite Gautier, cortesana que había encontrado el amor auténtico en un hombre pobre, del que se separa obligada por la familia de éste. El joven, que se había sentido abandonado, advierte la trama y va a buscarla, pero la muerte de ella, aquejada de tuberculosis, hace imposible el reencuentro feliz de los enamorados.

como la pasión, que se dispara al fin por la boca del flautista, una vez que atraviesa su oscuro cuerpo de anatomía escondida, quizás prohibida. Azules camelias románticas, que ayudan con su vuelo a elevar el pequeño pie, apoyado levemente sobre una de ellas. La mirada femenina, a la que vuelve MN con su pincel, se dirige hacia este lugar de encuentro, expectante; como la diminuta y grácil mano que se abre al espacio, esperando un lugar donde asirse.

Los breves pies se calzan con zapatillas rojas; discretamente en el que se sitúa sobre el ausente suelo, y de manera llamativa en el otro, cuyo empuje hacia arriba va a acentuarse en las tirantes cintas que parecen colgarlo de un lugar invisible aún ¹⁰⁵. Este espacio vacío va a ser muy pronto colmado. Con el mismo pincel impregnado en rojo, MN construye una gran forma cerrada de la que parece pender el pie



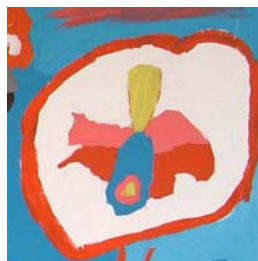
por una de las cintas de la zapatilla. Flota muy cerca de la cabeza de nuestro personaje, ahuecándose generosamente en unos lugares y afilándose en otros, como un enorme corazón hinchado que se empapa de pureza blanca.

Mientras cubre de pinceladas el espacio recién dibujado, entra en el taller una psicóloga que hace su período de prácticas. Interessada por su obra, se aproxima a MN, que no tiene inconveniente en explicarle cuánto hace. Le habla acerca de sus cuadernos, casi orgullosamente y le explica que esta forma cerrada es para contener una flor, que va a dibujar enseguida. Se trata de un lirio, que identifica como "símbolo de la pureza".

La flor anunciada comienza a brotar con una configuración simétrica que, sin embargo, aparece diversa y dinámica, merced a su perfil orgánico. Como en los casos de las flores anteriores, y a pesar de haberle mostrado a la psicóloga algunas fotos de lirios, MN no toma ninguna de ellas como modelo. El lirio florece dentro del corazón blanco de la misma manera que lo hace dentro de su emoción. Así, surge tiñendo sus pétalos de pasión (color rojo), de romanticismo (color azul), de belleza y ternura (color rosa) y de luz (color amarillo). Ha afirmado que se trata de un lirio, símbolo de la pureza, y como tal hemos de verlo, pero no por ello debemos pasar por alto la manera en que se distribuyen sus partes, que parecen, en virtud de su simetría, resultado de un desdoblamiento. Una zona medular a partir de la cual se vertebran otras radialmente, y que parece horadarse en su centro. La naturaleza pone a nuestra disposición organismos que se configuran de forma similar, con

¹⁰⁵ Hubiera sido muy interesante tener una imagen de este momento preciso de la obra, pero la intimidad del proceso lo es todavía más, por lo que he de priorizarla siempre.

la misma tendencia a la simetría, pero, sin duda, el más cercano, el más inmediato, es el rostro. Si así lo fuera, estaríamos hallando un rostro rodeado de una corola de cabello que se dispara radiante como los brazos del sol; un rostro ciego que abre su boca devoradora, demandante o dispensadora de dones. El rostro, envoltura y conexión, donde, según Sami-Ali, se afirma la doble identidad sexual y simbólica.



El lirio-rostro, enmarcado dentro de la potente curva cerrada, es semejante a un espejo devolviéndonos la propia mirada. El psicoanálisis, como ya hemos tratado en otras ocasiones, anuncia un momento narcisístico que llama estadio del espejo, que hace su primera aparición en edad muy temprana, pero que se prolonga a lo largo de la vida, pues, como afirma Dolto, “*más bien se trata de una asunción del sujeto en su narcisismo*”. Así, como el espejo, artificio que nos permite la contemplación del propio cuerpo, nos reintegra nuestra imagen, las experiencias especulares respecto a *los otros* construyen una imagen que restringe, vulnera o exalta la percepción que tenemos de nuestro *yo*. De alguna manera, ese reflejo efracta y modela nuestro narcisismo, pues la identidad se debate entre lo que siento que soy, (mis identificaciones), o lo que quiero o puedo llegar a ser (*ideales del yo*), y lo que el reflejo especular de *los otros* dice que soy (la identidad que se me adjudica). La piel se sitúa en la frontera, y nuestra imagen en el espejo se superpone a esta otra imagen que intenta mantener el equilibrio, sujeto por la fuerte corriente pulsional de conservación. El *yo* se constituye entonces en una dimensión especular, imaginaria, que se identifica con una imagen. La imagen no es el *yo*, pero lo hace tangible, le otorga una forma que lo configura como signo que le representa.

Los otros nos devuelven el reflejo desde la niñez. Pero, sin duda, el primero de los espejos es la madre: reparador en unos casos, que nos reconcilia con nuestra imagen; o devastador, cuando el hijo o la hija es colocado/a en el centro de sus propias carencias, las de la madre, para colmar a modo de falo lo que le falta. En efecto, como ilumina Natividad Corral, la maternidad “*se ha constituido en la coartada perfecta de las mujeres para eludir el vacío que engendra el deseo*”. Visto así, parece que la madre se constituye en espejo limitador que dibuja de continuo nuestro perfil, intentando borrar de un lado o añadiendo líneas en las que no nos reconocemos. Aún así, y a pesar del rechazo que pueda incurrir, no podemos obviar este reflejo, no podemos dejar de sujetarnos, de apoyarnos para lograr mantener el equilibrio, alejando todo lo posible el momento terrible, desamparado, de la castración anal, cuando habremos de mantenernos en pie por nuestros propios medios. Incluso cuando la ausencia materna real se prolonga indefinidamente, su presencia fantasmaticada seguirá ofreciéndonos una imagen de nosotros/as mismos/as.

Por otro lado, como ya hemos apuntado en numerosas ocasiones, Françoise Dolto asegura que en cualquier imagen gráfica son localizables las instancias psíquicas. Eso me hace atisbar la presencia esquiva o nítida de cualquiera de estos, como Dolto los llama, “*auténticos fantasmas representados*”, que han de ser desentrañados como tales por las

verbalizaciones de su autora. MN no llegará nunca a decir explícitamente que esta flor en concreto la representa a ella o a algún otro/a. Sin embargo, sigo acechando por diversas razones. En primer lugar, en su obra es muy común que atribuya, verbalmente, cualidades humanas a las flores, como si fueran pequeños espejitos donde quisiera mirarse. A las recurrentes añade hoy la tristeza, como eco de aquella melancolía que tiñe sus violetas:

“Me gustan mucho pues son las flores más discretas; tan pequeñas y sencillas..., también tan elegantes. Tienen el color de la melancolía”.

Estas cualidades se van añadiendo como piezas de un puzzle a un autorretrato emocional de ese *yo* imaginario que MN desea para sí. Un *yo* ideal que combina rasgos *indiscutiblemente buenos*, según los proyectos que la tradición diseña para las mujeres, (discreción, sencillez, vulnerabilidad, castidad, etc.) junto a otros con los que parece querer identificarse. Esto me hace dudar que, cuando aparecen flores en su obra, *sólo aparecen flores*, y no retazos de sí misma, que se van rebosando de su emoción como huellas.

Por último, el proceso me enseña a estar muy atenta también a lo que trasciende de la composición de sus obras. Su aparente inocencia es delatada por la recurrencia. Así, con asiduidad podemos encontrar organismos que se repiten. Metamorfosados de unas obras a otras, merodean por los mismos lugares estableciendo relaciones similares entre ellos. En la que nos ocupa, parece que todo la acción se dirigiera a ese lugar donde el pequeño pie se levanta y se conecta con el conjunto que contiene este *“lirio”*.

MN partía de una imagen, como sabemos, fotograma de una película, en la cual la bailarina era calzada por un personaje que se arrodilla para anudarle las cintas, mientras la mira arrobado. Ella no le devuelve la mirada, ni siquiera lo toca, a pesar de la proximidad de los cuerpos. Sólo espera, recibe la atención de éste. MN transfiere este personaje masculino, que realiza la acción esperada, en el flautista, de quien recibe la otra acción, a quien tampoco mira ni toca, que condensa asimismo al personaje de sus sueños. Pero se ha generado un hueco, una ausencia allí donde el zapatero sujetaba las cintas de la zapatilla. MN satisface ese vacío colocando una forma orgánica en la que el pie parece sostenerse. La figura consigue así mantener el equilibrio.

Pues bien, si pudiéramos superponer diversas obras de MN como si fueran transparencias, hallaríamos un mapa escondido, común a ellas. Una especie de esqueleto que vertebra sus obras. En el lugar donde hoy contemplamos este corazón colmado, sólo atendiendo a su ubicación y configuración física, hemos ido descubriendo otros organismos similares. Situados a la derecha del formato, siempre se protegen a sí mismos con potentes límites, como una coraza invulnerable, y empujan hacia la izquierda, (hacia donde se halla el/la protagonista de la imagen), concentrando su poder en un núcleo que parece expandirse desde su centro, con fuerza centrífuga. Semejantes a un sol cuyas ondas energéticas



pretendieran atravesar los cuerpos circundantes, envolverlos en luz; o escudriñar como un gran ojo al que nada se le escapa.



Tenemos entonces, hipotéticamente, un símbolo de pureza, es decir, de altos valores ideales que se sitúa en un lugar de poder, para ejercer su acción. Un ser inexpugnable que nos cuestiona sin ser cuestionado; su pureza lo hace invulnerable. Ese Otro inevitable y necesario para subsistir parece vestir de diferentes maneras en sus obras y en sus palabras, escondiéndose detrás de su sentimiento de culpa, estableciendo las barreras entre *lo que debe y no debe ser*, traspasando el umbral de su habitación, de su *sí mismo*, para remover sus cosas, para destrozarlas. Alimentado por las exigencias sociales y culturales se erige en soberano autorizado que revisa sus pensamientos y sus actos. Dice Natividad Corral:

“El superyó en las mujeres está tan a la vista que no se ve, son las mujeres mismas: es el simulacro por parte de tales sujetos de una deseada y siempre insatisfecha feminidad genérica (pues no hay en el inconsciente un significante para <<Mujer>>: los únicos significantes <<femeninos>> son los rasgos de la madre). Es la encarnación de la demanda inconsciente del Otro.”

(Natividad Corral, 1996,114)

La madre dibuja con su propia efigie una feminidad: la *insatisfecha feminidad genérica* que transfiere los accidentes de su perfil,(el de la madre), al reflejo de la hija, ése con el que le responde especularmente. Así, el potente superyó viaja a través de generaciones instalándose con comodidad.

Podría seguir pensando que *es sólo un lirio* si desoyera todo lo que el proceso, las vivencias compartidas, sus verbalizaciones y obras me dicen. Mi resistencia a hacerlo también es cuestionable; pero no puedo situarme al margen. Además de cerrar caminos posibles, dejaría de lado el saludable ejercicio de estar asimismo contorneando mi propio deseo, imprescindible elemento de elaboración contratransferencial.

Cuando acaba la sesión, la imagen se encuentra ya bastante avanzada. MN parece contenta y se marcha despidiéndose con una amplia sonrisa. Una vez que se ha ido, se acerca al taller la terapeuta 1 para interesarse por ella. Me comenta que estaba en el taller de terapia ocupacional, y que han intentado que se incorporara un rato a la actividad que estaban desarrollando. Pero se ha negado, diciendo que “hoy se encontraba muy mal y que lo único que necesitaba era pintar”. La terapeuta 1 ha escuchado cuanto he reflexionado acerca del cambio que he ido notando en MN, no sólo en esta sesión sino a lo largo de su proceso. Ella ha valorado esto muy positivamente, haciéndose eco de lo que se comenta al respecto en el equipo clínico, en vista de la evolución favorable de esta paciente.

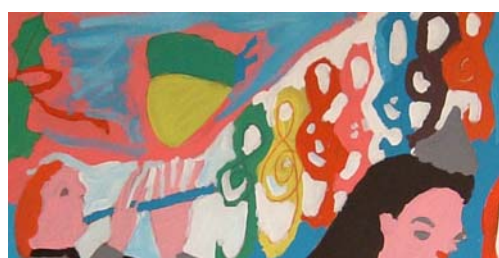
Yo me siento muy satisfecha por las dos circunstancias. En primer lugar, lo que puede suscitar el taller en el contexto de la Comunidad Terapéutica, por cuanto consolida la actividad tanto dentro como fuera de ella. Entiendo que no soy más que un diente en el engranaje, por lo que podría decir que si esta investigación hace posible, aunque fuera mínimamente, que el movimiento siga extendiéndose como un rizoma, habrá valido la pena. Pero, en realidad, (la realidad que me habita), he de decir que esa pena se desvía hacia su antónimo mucho antes de significar esfuerzo o dificultad: traspasar la puerta del taller y establecer el diálogo, ofrecer el abrazo y vivenciar el encuentro entre los seres humanos riega hasta anegar cualquier sequía, haciendo el paseo ligero y agradable sobre un terreno que florece. La evolución de MN, que puedo abrigar de cerca, ya me devuelve de manera inmediata mucho más de lo que siento que puedo proporcionarle. En su presencia en el taller encuentro todo el reconocimiento a mi trabajo.

Sesión 30 del Segundo Ciclo. Jueves, 6 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal, a partir de sus sueños.

Es bastante evidente que hoy se encuentra muy mal. Sus ojos no mantienen la mirada, que huye por los rincones de la habitación, hacia los lados, hacia el suelo. Tiembla levemente. Sin embargo, parece que siente necesidad de hablar. Busco la manera de bordear su conflicto con situaciones actualizadas que le pueden proporcionar cierto placer, por si se pudiera importar un poco de bienestar, desde esa zona feliz que forma también parte de su vida. Reparo así en que hace unos días se prepara la fiesta de Carnaval. MN me había contado, sin disimular su entusiasmo, que se iba a disfrazar. Le pregunto acerca de esto, pues me aseguró ilusionada que le iban a prestar un vestido. Su respuesta me confirma que, cuando la necesidad de expresión encuentra un espacio de contención suficientemente confiable, se las arregla para dejar fluir su conflicto, aunque la vía no sea directa. Como hago de manera habitual, no le pregunto qué le pasa, a pesar de percibir que algo que le perturba; sin embargo, atiendo su demanda de atención, encarno su deseo; pero procuro llevarla hacia un lugar seguro, saludable, que no incida en su herida. No obstante, MN no tarda en mostrarla, conectando con facilidad esta luz efímera con la sombra de su conflicto. Poco a poco, me conduce con ella a su emoción y su sufrimiento, desde la aparentemente inocua futura fiesta de Carnaval. Como si cayéramos por un embudo, entramos, arrastradas por el peso de su angustia, en sus zonas más oscuras. Al parecer, el vestido real tiró por tierra toda su ilusión. La voz de MN empieza a constreñirse, como si tuviera que hablar dentro de una pequeña caja. Aparece en la escena de su relato su hermano, encarnación del Amo castrador, que le prohíbe "terminantemente" disfrazarse, argumentando "que no tiene derecho a ello, ya que no vive allí". Afirma que "no es dueña de sí misma". Sus palabras se quiebran casi en sollozos.

Después de dejar que se desahogue un poco, intento tranquilizarla y reconducir suavemente el diálogo para centrarlo en su obra. En ella, como le digo, tiene la confirmación de que sí puede decidir sobre sí misma. No sólo decide sus trazos, los elementos compositivos o el color, sino que trae al presente recuerdos, sueños; hace visible pensamientos, emite opiniones, ensaya y proyecta situaciones. En mi discurso intento que fije su atención en todo aquello de lo que puede disfrutar, todo lo que depende de ella; circunstancias o aspectos de su vida que desmienten las palabras de su hermano, aunque yo no lo verbalice expresamente. Su carácter despierto y receptivo hace que advierta en su propia producción “signos” de esta libertad que su hermano pretende estrangular. Parece que esta reflexión le proporciona cierto bienestar, que apacigua su voz y su respiración.



Toma algún material y comienza a pintar. El ritmo del pincel desbroza la maleza que la ahoga, permitiendo la entrada en el hermoso paisaje de, como dice la terapeuta 1, su “*parte sana*”. Sus dedos ágiles aseguran la forma de las claves de sol que cabalgan sobre la cabeza de la bailarina. El pincel se cubre de blanco, (¿de pureza?) y contornea el exterior de cada uno de los signos, arrastrando la pintura hacia la izquierda del formato. La cabeza, flauta, manos y claves conforman una zona de la obra que es privatizada por el plano de fondo que le otorga MN. El flautista parece tocar dentro de un tubo, como si su música no pudiera expandirse en el espacio, como la voz de MN hoy. Parece que así estuviera protegida dentro de un terreno acotado, pero los mismos límites que la protegen, la asfixian. Quizás MN tema que se disperse y se pierda, como teme “que su hermano remueva y destruya sus cosas”.

Su voz, mucho más dulce ahora, se eleva sobre el silencio para hablar acerca de su cuadro. Dice que antes no me lo había contado, pero que además del sueño, ha querido representar algo que recuerda de la película “*Las zapatillas rojas*”, de donde ha tomado la imagen de la bailarina. Cuenta que “el zapatero se enamora de ella, a pesar de que estaba casada y le lleva muchas zapatillas de colores al hombro”. No dice nada más, pero en ello parece explicarme el origen de estos elementos musicales, metonimias de aquellos dones que recibiera el personaje femenino en el filme. Reparo en la advertencia “a pesar de que estaba casada”, acentuada en la expresión de su rostro, pues parece revelar una de esas cuestiones que MN engloba en “lo que no debe ser”. He podido comprobar que en la película no ocurre nada de esto. Quizás MN la confunda, consciente o inconscientemente, con otra historia. De cualquier manera, esta confusión no es gratuita. De la misma manera que se produce en su soporte el encuentro de elementos de diferente procedencia, que se hacen presentes para inaugurar una nueva realidad, (la de su obra), el trabajo psíquico convoca sus recuerdos y elaboraciones para dar expresión a su deseo, que intenta camuflarse, con apariencia de realidad externa. Dice que la secuencia pertenece a este mismo filme, y es probable que así lo crea, aunque haya sido su deseo quien modifique

el guión. Esa es la *realidad* de su recuerdo, la que satisface ese deseo de ser amada, a pesar de todas las trabas, como lo es para MN el estar casada de antemano.

Al rato, viene el psicólogo 1, que elogia su obra, así como su trayectoria en el taller. Por mi parte, respondo a su atención incidiendo en pormenores de ésta, que son comentados asimismo por él. MN sigue trabajando en su imagen, sin mirarnos apenas ni participar en nuestra conversación, hasta que, de pronto, se vuelve decidida y llorosa, como si se hubiera sentido atacada. Encogiendo de nuevo su voz, comienza a excusarse de algo que ocurrió hace unos días durante una sesión de terapia. Parece que se enfadó con su hermano MJ y ella perdió los estribos, con lo que comenzó a gritar. Por lo que cuenta, entiendo que se trata de lo mismo que estuvo hablando al comienzo de la sesión. Entre sus protestas dice que su hermano es "una persona muy mala". Sin embargo, incide mucho más sobre sí misma, preguntándonos si pensamos que ella es "visceral", como si necesitara explicarse de algún modo su propia actitud, para esquivar el peso de la culpa con argumentos. Parece que necesitara definirse dentro de un territorio, aunque no sea propicio. La culpa oscila entre *los otros*, encarnados en su hermano, y ella misma, en cuya inocencia no cree aunque parezca reclamarla. Preferiría ser víctima de sí misma ¹⁰⁶, de sus actos "visceroles", incontenibles, que responsable de la situación.

Me detengo en la elección de la palabra *visceral*, por cuanto refiere al interior orgánico. Funcionando por sí mismo, sin tener en cuenta el deseo consciente, parece desplazar la función del *ello*. Como un animal poderoso instalado en el interior de MN, la lleva hacia donde no quiere ir, poseyéndola en determinados momentos y maniatando su *yo*, que, incapaz ya de dibujar contornos que lo cerquen, queda desprotegido a merced de su energía desbordada en caos pulsional.

Efectivamente, esta energía pulsional, contenida en el *ello* como en una presa, es controlable si su caudal no es demasiado fuerte. Como en estos momentos, en los que MN rememora el episodio de días pasados, y consigue retener su voz. Como hace con los elementos compositivos de sus obras, que sitúa dentro de unos perfiles, o acota y agrupa en planos de color, anulando todo lo posible la huella del pincel, a base de frotar insistentemente sobre la misma zona. Hermetiza así su placer, danzando dentro de espacios cerrados, como la crisálida que espera su metamorfosis para poder volar al fin. Pero la jaula superyoica, a pesar de las limitaciones, es más segura que el campo abierto, por eso dibuja sus rejas una y otra vez, dinámica anal que le asegura, si no la tan ansiada identidad, la integración de su sí mismo.

¹⁰⁶ Francisco Pereña afirma que el/la paranoico/a no cree en su inocencia, aunque exige que se crea en ella, adoptando el papel de víctima, que le exime de toda responsabilidad consigo mismo/a.

Una vez que el psicólogo 1 se marcha, MN parece calmarse. Entonces vuelve a su cuadro, mientras me relata detalles de su vida y la relación con su hermano. Cuenta que nunca se han llevado bien. Ella es mayor que él sólo quince meses; los otros dos hermanos son más pequeños. Sus recuerdos infantiles son muy vagos y escasos, aunque me parece percibir que no tiene muchos deseos de hablar de ellos. Le pregunto directamente si recuerda sus juegos, pero dice que no jugaban juntos nunca. MN prefiere hablar siempre del presente, así que dedica un buen rato a describir a su hermano. Me sorprende que, a pesar de las dificultades que parece tener con él, no emite opiniones apasionadas en su contra. Al contrario, dice que es muy inteligente, pero que la enfermedad no le deja "cultivarse", le hace pensar en otras cosas y no tener interés por ello.

Parece que quisiera reparar su dura afirmación anterior de que su hermano es "una persona muy mala", como si estas palabras se hubieran vuelto contra ella y le estuvieran haciendo daño, como si se estuviera proyectando en ellas, expresando así lo que siente respecto a ella misma. Vuelve a aparecer clandestinamente su superyó, haciéndole sentir que ese objeto interno que intenta "cultivar" por medio de, según sus palabras, "la búsqueda del amor y la belleza", no es tan hermoso cuando se desborda su pulsión agresiva. La tristeza activa los deseos reparatorios que tejen un supuesto manto amoroso para su hermano, con el que se cubre la propia MN. Es decir, con su acto reparatorio MN conduce al temible animal desbocado de nuevo al redil. Pero, las palabras que dirige a su hermano no hablan de sentimientos, no dicen nada acerca de amor o de aversión. MN expresa su rechazo a los actos de su hermano, pero no culpabiliza a éste, sino a la enfermedad. Hanna Segal nos habla de un tipo de reparación, que llama reparación maníaca, que no reconoce la culpa, teniendo como fin "*reparar al objeto sin que aparezcan sentimientos de culpa o de pérdida*", es decir, antes de que aparezcan. Pero éste no parece ser el caso de MN: sus sentimientos de culpa y de pérdida aparecen, a pesar de sus esfuerzos para desviarlos hacia lugares que escapan a su control, para esquivar toda responsabilidad.

En su obra, sigue avanzando, pues no para de trabajar. A menudo, pregunta la hora, como de costumbre. Está empezando a construir el fondo que, como siempre, estructura en planos de diferentes colores, que entablan relaciones entre los distintos elementos compositivos.

Cuando se marcha, gran parte de la ansiedad de los primeros momentos se ha desvanecido, aunque aún sigue muy seria. No obstante, colabora en el orden y la limpieza de nuestros materiales, mientras su voz, ahora serena, acompaña sus movimientos, articulando un discurso trivial y breve.

Propuesta: Personal, a partir de sus sueños y deseos.

MN termina su obra. Ha estructurado todo el fondo en planos de color, introduciendo algunas flores más. El color de fondo predominante es, como podemos observar, el azul, muy frecuente en sus obras. En ocasiones, se orienta en sus obras hacia los tonos más sombríos, mezclados, casi por azar, con otros colores. Pero, en ésta que nos ocupa, ha adquirido matices algo festivos, aclarándose en algunas zonas. MN verbaliza su deseo de pintar con “un azul muy luminoso”. Gratamente, presencio que, sin consultarme antes, (algo bastante habitual hasta ahora) mezcla pintura azul y blanca. Me pregunto si lo que realmente mezcla en su paleta, de acuerdo a sus propias elaboraciones, es *romanticismo y pureza*, como el escenario ideal para este acto de amor que nos presenta. Mientras aplica el color hallado me comenta acerca de algo que pretende hacer en su cuadro, sobre lo que tiene dudas. Le gustaría incluir un elemento nuevo: la palabra AZUL. Surge esta iniciativa a partir de la relación temática que establece entre su obra y un video clip que ha visto con frecuencia en televisión. Es de un cantante que, según ella, se hace llamar “Azul”¹⁰⁷. Opina que es “una canción muy tierna, de amor”. Me explica con detenimiento que lo que se ve en el video clip no se parece a la escena que ella pinta, ya que está ambientado en la playa. Vacila acerca de tomar esta decisión, cuestionándose “si está bien” introducir a última hora un elemento que no estaba previsto. Sólo le contesto que, en su obra está bien lo que ella decida que lo está. MN no necesita más: asiente y sonrío, volviendo a su cuadro. Un instante después, sin preámbulos, escribe esta palabra, bien visible sobre el fondo. ¡Qué contraste respecto a su afirmación de no ser “dueña de sí misma”!



Creo interesante transcribir la letra de la citada canción, ya que en su acto MN parece querer desplazar cuanto dice ésta a su propia obra. Si hasta ahora, el color azul era símbolo del romanticismo, según sus propias verbalizaciones, a partir de este momento se refuerza y matiza, gracias a este espejo que ha encontrado, en cuyo reflejo puede identificarse de manera ideal.

¹⁰⁷ El cantante en cuestión es Cristian Castro. Es su trabajo discográfico el que recibe el mismo nombre que la canción referida

*“Fue una mañana que yo te encontré
cuando la brisa besaba tu dulce piel,
tus ojos tristes que al ver adoré
la noche que yo te amé
cuando en silencio por fin te besé
sentí muy dentro nacer este amor azul,
hoy miro al cielo y en ti puedo ver,
estrella que siempre soñé.*

*Es que este amor es azul como el mar azul,
como de tu mirada nació mi ilusión,
azul como una lágrima cuando hay perdón,
tan dulce y tan azul que me ahogó el corazón,
es que este amor es azul como el mar azul,
como el azul del cielo nació entre los dos
azul como el lucero de nuestra pasión,
un manantial azul que me llena de amor.*

*Como el milagro que siempre esperé
eres la niña que siempre busqué
azul, es tu inocencia que quiero entender,
tu príncipe azul yo seré,
azul es mi locura si estoy junto a ti,
azul, rayo de luna serás para mi
azul, y con la lluvia pintada de azul,
por siempre serás solo tu.”*

(Cristian Castro, de su álbum *Azul*, 2001)

En efecto, la canción se refiere, como el sueño de MN, a un beso, inaugurador de una relación amorosa que es descrita en un contexto ideal de cuento, con niña inocente esperando ser hallada por su príncipe azul. Se nos ofrece una imagen de esta mujer-niña, de *ojos tristes* y *dulce piel*, encarnando el eterno femenino, misterio incomprensible, como una estrella, un rayo de luna o un milagro. Como ocurre en muchos cuentos de corte tradicional, se presentan una serie de significaciones culturales que sostienen los valores más acordes al sistema patriarcal; aquéllos que hacen posible que se mantenga su estructura, acechando entre los tules de la princesa, (*“la más hermosa, la más buena”*) que espera en su castillo cerrado, a que venga el príncipe a salvarla del cautiverio. Los cuentos proporcionan un soporte adecuado para reorganizar las emociones, como aquí lo hace este cuento-sueño pintado, en el que MN fantasea sus necesidades, conflictos y deseos. Encuentra un lugar intermedio entre el pensamiento primario y el secundario, entre el placer y la realidad.

Como ya hemos apuntado otras veces, se queja con frecuencia del papel que quiere imponerle su familia; por un lado, es objeto de burla por no conseguir una pareja, por otro, es obligada a cumplir ciertas funciones de las que reniega, precisamente porque se le adjudican impositivamente por haber nacido mujer. Dice Ana Távora:

“Si durante todo el proceso de socialización la consigna fundamental era: <<niña sé buena y piensa en los otros>>, la mayoría de las mujeres irán conviviendo, por un lado con el imperativo que les obliga a cumplir ese mandato y por otro con la posibilidad de descubrir y realizar sus propios deseos.”

(Ana Távora en Diego Vico Cano, 2003, 206)

MN sujeta a la imposición de la entrega a los otros, no porque quiera hacerlo, sino como regla de obligado cumplimiento, se rebela ante ese ideal construido que exalta la abnegación. Huye de ser el objeto necesario, advirtiendo lúcidamente la perversidad de hacernos creer que la maternidad, real y/o simbólica, es el destino social de las mujeres en función de su naturaleza. Busca entonces *su deseo*, empresa difícil donde las haya para cualquier ser humano; es entonces cuando cae en la trampa: desea para sí encarnarse en otra de las construcciones que el patriarcado diseña para mantener sus esquemas. La sociedad presenta como patrón de belleza en occidente un cuerpo femenino de aspecto frágil, delicado, que pone de manifiesto su *seductor disfraz de castración*¹⁰⁸. Lo vulnerable, por contraste, alimenta en quien contempla la fantasía de no sentirse castrado, a pesar de ser la castración un rasgo humano universal.

La mujer que desea ser parece acercarse a la mujer fálica de Freud: desea ser el falo deseado por los hombres, pero no desea amar sino ser amada. Desea ser deseada y, para ello, se apunta a una feminidad aplaudida por su decoro, en absoluto amenazante. Tierna, receptiva y algo (o bastante) infantil, invita a ser modelada por las manos patriarcales que forzarán su postura, la de su cuerpo, su psique y sus emociones, para reforzar aún más los pilares que sujetan la imponente estructura social. El discurso del Amo, adulador y agresivo, mistifica lo femenino, mientras amasa maquiavélicamente sus materiales de construcción. Si la carne de las mujeres no se adapta, si su deseo no coincide con el hueco, intentarán hacerles creer que son yeso muerto sobre la pared, sujetándose a duras penas, condenadas a desprenderse, a disgregarse. Qué difícil es encontrar entonces un espejo confortable. (No me pasan inadvertidas mis propias palabras, laberinto contratransferencial de espejos, donde, buscando a MN, me encuentro con mi rostro, repetido una y otra vez).

Sus dudas y decisiones me dan pie para intervenir en varios aspectos, que creo refuerzan tanto su personalidad como su capacidad creadora. Como siempre, me centro en

¹⁰⁸ De esta manera, entre otras, es definida la feminidad por Natividad Corral.

su propia obra, presentándola como un ente vivo, que tiene su propia dinámica. El encuentro con los materiales plásticos viene a ser un acto tan fascinante o tan sobrecogedor como subir a lomos de un caballo sin riendas, sin silla ni espuelas, para poder ceñirnos a su cuerpo, hacernos partícipe de su carrera, de ritmo acompasado entre nuestros latidos y el movimiento impetuoso de sus patas. Cuando asistimos, como autores y autoras a la creación de una obra, no sólo debemos esperar decidir; si la obra nos conduce hacia terrenos inexplorados, abracémonos a ella, aprovechemos su energía y hagámosla una con la nuestra. Esto nos asegura que realmente está ocurriendo la creación, es, como dice MN “un buen síntoma”.

MN integra en su obra ese nuevo elemento, entendiendo que la obra, como su vida, es algo dinámico, abierto a expectativas. Su horizonte parece abrirse y su rostro se ilumina mientras hablamos. Como de costumbre, si yo sólo me remito a su obra, ella encuentra relación casi instantáneamente con sus circunstancias vitales. Reflexiona de manera paralela, con una dinámica especular evidente, que le induce a analizar y a considerar sus vivencias más propicias: las posibilidades de pintar, de acudir a conciertos, de disfrutar con la lectura, de escribir, le proporcionan un presente, en cierto modo, feliz, sin tener que esperar ese futuro incierto en el que pueda ver cumplidos sus deseos. Por un instante, MN es consciente de que si se detiene, si repara en lo que ya hay en su vida, sin fijar su mirada de continuo en el horizonte, redescubre su espacio, advierte sus peculiaridades, favorables o no, lo que le procura el discernimiento entre lo que quiere para su vida y lo que no merece la pena.

Escucho sus palabras mientras observo su apertura. MN suele narrar sus experiencias escondiendo siempre algunos aspectos: guarda para sí algún detalle como la identidad de un personaje, con frecuencia, protagonista de la acción; es esquiva respecto a sus propios sentimientos; calla alguna secuencia. En su obra también parece querer esconderse tras lo que reconozco como sus proyecciones. Hasta este momento, se excluye en lo que dice respecto a sus imágenes; son sus sueños o cosas que ha visto, enajenándose de todo ello. Cubre y resguarda aquello que considera suyo, en ese respeto por lo privado que reclama. Por esa razón, mi talante es siempre de escucha; mis intervenciones vienen a reforzar ese sostén necesario para que se sienta segura. Hoy, enlaza sus pensamientos con la siguiente obra, diciendo que le gustaría trabajar sobre el tema “*mujeres*”. Advierto que se acerca progresivamente a sí misma, buscando el centro de sus emociones en su discurso. Por primera vez, ya no parece situarse fuera, sino que la obra, así lo verbaliza, habrá de “representarla de alguna manera a ella misma”. El aspecto que trabajará en concreto es la ternura. Pero, como siempre, en su ir y venir desde su imagen, reincide al encarnar esa cualidad en personajes de ficción, o muy lejanos físicamente a su realidad personal. Así, se vuelve a proyectar en algunas actrices y personajes femeninos de cuentos, a las que adjudica este rasgo, obviando o desconociendo por completo si es característico de ellas. Con su particular manera de esconderse, me dice que el próximo día intentará traer definida la manera de hacerlo, pero no anticipa nada más.

Sus palabras, respecto a la realización de la nueva obra, no son tan concluyentes como otras veces. En otras ocasiones, después de un esfuerzo emocional importante en la realización de una obra, MN se toma algunas sesiones de descanso, en las que la intensidad de las imágenes se adormece un poco. Ese repliegue le permite ir alimentando el deseo, que se hará tangible en otra imagen donde vuelca todo su esfuerzo. Pero es necesario, en su proceso, ese tiempo de reflexión renovador. Todo esto me hace cuestionar si efectivamente, se lanzará de manera directa a otro de sus meditados proyectos.

Volvamos a su imagen. En algún momento, a lo largo de las sesiones que han alumbrado esta obra, MN dibuja sobre la cabeza del flautista dos elementos que no quiero dejar de lado. Una pareja de campanas y una mariposa que han ido construyéndose de manera muy silenciosa, en intervenciones muy breves, con restos de pintura que sirvieron para dar entidad a los elementos protagonistas. Estos, junto a la inquietante y vigorosa mancha que flota en el extremo derecho, son las zonas menos frecuentadas, las que se quedaron inconclusas, apartadas y, en apariencia, indiferentes. Por ello, aún me cuestiono más sobre ellas, pues responden a esos lugares remotos que MN silencia, que difumina en su discurso. En esta obra, rellenan los huecos *muertos*, donde parecía no ocurrir nada más, pues la *escena fundamental* transcurre más abajo. MN se permite en uno de estos rincones frotar con avidez su pincel, tan sometido en la casi totalidad de la obra. Sus trazos son pura pulsión, *carne trazada*, como diría Marisa Rodulfo, que se rebosa de sus límites. Remitidos a mancha informe del fondo no parecen amenazar los límites de lo privado.

En el otro lado, sitúa unas narcisísticas campanas, que exhiben orgullosas, sendas hojas de acebo y un ondeante lazo rojo, desplazando, de manera manifiesta, el carácter festivo, anunciador de buena nueva de las, ya algo lejanas, navidades. Curiosamente este tiempo estuvo ingresada en el hospital Ruiz de Alda con una crisis bastante fuerte. Los símbolos navideños, como es fácilmente verificable, se prodigan por la ciudad. Calles, comercios, y cómo no, instituciones como el hospital, se unen a la danza de las luces intermitentes. Sus adornos, en este contexto, son menos confortables en el mejor de los casos. Pueden llegar a ser incluso hirientes, con su supuesto mensaje de paz y alegría en medio del sufrimiento real, del cuerpo y de la psique. Es probable que MN haya catectizado estos objetos con un contenido latente que pasa desapercibido tras su significación reconocida oficialmente. Si así fuera, las campanas podrían condensar a la vez su carácter festivo junto al recuerdo de momentos terribles; quizás, en esta conjunción, y dado que estos símbolos supuestamente han podido presenciar su mejoría, (tras su estancia en la Unidad de Agudos de este hospital MN se recuperó visiblemente), vendrían a ser las anunciadoras de un cambio favorable en su vida. Ese cambio hacia la felicidad que tanto anhela.

Por último, no hemos de obviar la presencia de un elemento ya recurrente. Vuelve a aparecer la mariposa, que esta vez carga sus alas de *esperanza* y de *luz*, según las propias interpretaciones de MN respecto a los colores. Viene desde otras obras, donde sostuvo el peso del protagonismo, mostrándose frontalmente, como un tapiz extendido. A la

vacilante de los primeros momentos, temerosa a la curva voluptuosa de su perfil, le siguió una mariposa vibrante, que abría sus alas y alargaba sus antenas. Como si, desde su primera aparición, hubiera conseguido desembarazarse de las cuatro manchas amarillas que, como clavos, fijaban su cuerpo estirado y doliente. Libre por fin, se desliza hacia un espacio lleno de símbolos propicios, donde inicia su vuelo, desentumeciendo su cuello y



sus antenas, ávidas y receptivas, que le permiten sobrevolar ahora un deseo realizado: un sueño, abrigado de elaboraciones, que se hace tangible por medios plásticos. Un auténtico fenómeno transicional que anuncia, da forma, ensaya de manera ideal, los deseos de MN.

Sesión 32 del Segundo Ciclo. Jueves, 13 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

Con su última obra terminada, y dado el carácter culminante que le daba a ésta, me pregunto si MN habrá creído alcanzar la cima. Al cabo de la última sesión me avisó de su pretensión por trabajar sobre un tema en concreto. Recordemos que habló de la ternura, personificada en un tipo concreto de mujer. Sin embargo, por la vaguedad que advertí en sus palabras, me cabe la duda de si esta era una determinación de realización tan inmediata como anunciaba, o si, por el contrario, descansará en mí la iniciativa.

El carácter no directivo de este taller junto al de sostén confiable, me sitúa con frecuencia en este punto intermedio donde he de hallar el equilibrio. Y, como si quien se situara ante el lienzo vacío fuera yo misma, siento en mí, por un momento, el vértigo del papel en blanco, y me sorprendo pensando qué pasará hoy. Una ligera tardanza, nada habitual en ella, me permite reflexionar en el aspecto contratransferencial de esta situación, donde se desplazan sigilosamente mis antiguos temores ante la actividad creadora; los que me hacen sentir que no tengo nada más que decir, o que no sé decir más, que, donde la vista me alcanza, parece que mi camino se haya acabado. Pero sé, por mi propia trayectoria, que esta sensación es sólo un espejismo. Por ello, a pesar de insistir en aparecer, este fantasma ya no consigue asustarme del todo. Haberme sentido al borde del abismo muchas veces me hace confiar en el tiempo, en la vida, en mis propias percepciones. Lejos de paralizarme, me inquieta un instante, invitándome a detenerme, a sentarme en su cornisa. El instante, que en tiempo real, pueden ser días, o semanas, o más aún, se reviste de esa inquietud, que en otro tiempo sentía como un peso insostenible. Pero, mi propio proceso me hace constatar que es precisamente la inquietud lo que me renueva, lo que carga de energía mi discurso.

En el proceso de MN reconozco una dinámica similar. Preparo así, por si pudiera ser necesario, ese reflejo que la conforte hoy a ella, como pueda hacerlo con otros y otras en situaciones semejantes. Envolviendo todos estos pensamientos hay algo más: afirmo con mi propia experiencia que no es posible situarse en el lugar de guía de un taller de arteterapia, si no se vivencia el arte como un medio propio de expresión; si no hay un encuentro con los materiales plásticos y con la emoción como material fundamental.

A pesar de toda mi previsión, MN, como siempre, supera mis expectativas. Viene abocetando una idea para su próxima obra. Aunque, según verbaliza, aún le quedan algunos detalles que solucionar, ha seleccionado mucho material que le servirá para el cuadro siguiente. Tratará, como ya sabemos sobre la ternura, personificada en las mujeres. Pero, al parecer no piensa en una sola imagen de la ternura, sino que será un conjunto de personajes el que revele la ternura femenina, desplegada en todos estos aspectos y matices, representados por cada uno de aquellos. Se centra en tres estrellas de dibujos animados de Disney, como son *Wendy*, *Campanilla* y la sirenita *Ariel*; y en dos mujeres de aspecto similar: una actriz, *Audrey Hepburn*, concretamente interpretando a *Gigi*; y una modelo, *Inés Sastre*. Los cinco personajes, más que tiernas, son de aspecto frágil y delicado.

Me habla durante un buen rato de cada una de estas imágenes, demostrando un interés especial hacia la figura de la actriz nombrada. Esto no es nuevo, pues son sus fotos en concreto las que tapizan de miradas los textos de MN que ya conozco. El rostro, casi siempre sonriente, de *Audrey Hepburn*, se prodiga en sus cuadernos tanto o más que las flores, y entre ellas, constituyendo el reflejo especular que desea MN. Su hermosura queda ligada a los valores buenos que enaltece en sus palabras. Aquellas cualidades que va proyectando sobre las flores, y sobre los colores, se reúnen en ella.

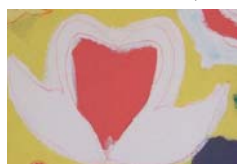
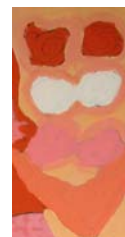
Al igual que al nombrar las emociones, somos capaces de regularlas y modularlas, MN encuentra una imagen que *nombra*, es decir, dota de forma a su deseo. Esta forma imaginaria de la que queda recubierto es la demanda de una identidad amable donde quisiera instalarse. Pero el deseo es irreductible, es eterno, pues no se satisface con un objeto. No hay objeto que colme el hueco; el deseo es la relación con la falta. En efecto, MN consigue articular su demanda a través de esta imagen que se sitúa en el centro de una constelación, donde orbitan flores, colores, mariposas, palabras, música... Parece que fuera capaz de estar elaborando el mapa que habría de conducir hacia el tesoro, con la certeza de no llegar a hallarlo jamás, pues los senderos se entrecruzan de continuo, sin punto de partida ni destino.

Como hilo conductor tiene pensado utilizar una canción que suena con frecuencia en los medios. No sabe bien quien la interpreta, parece que es un cantante de la nueva generación del célebre programa “Operación Triunfo”. Esta vez sí que ha traído una copia manuscrita de la letra, en la que no sólo vamos a reconocer cuánto dice la canción, sino cuánto dice MN de ésta. Es decir, simultáneamente, nos ofrece información puramente descriptiva, (la letra de la canción) atravesada irremediabilmente por su emoción, (que se

destila en su trazo, en la pulsión de su escritura, en la elección del material) brindándonos otro tipo de información, acerca de la relación de objeto que MN establece con ella.



Escribe, clara y ordenadamente, sobre un papel cuadriculado, alternando diversos colores, haciendo predominar aquél en el que ya reconocemos su reflejo. De este modo, la tinta rosa se ocupará del texto de significación más densa, como son las estrofas, mientras que el tono anaranjado, luminoso y festivo, será adjudicado a los estribillos. El bolígrafo rosa también se ocupará de uno de los lugares fundamentales: el título, que identifica la obra en cuestión, que la sintetiza y la representa, al que prestará una atención especial, arrullándolo dentro de una línea cerrada que se identifica de inmediato con un corazón. Pero, como si esto no bastara para protegerse, le enlaza otro corazón, un reflejo simétrico en el que sostenerse, mirarse, completarse. El trazo que configura a ambos se entrecruza generando un espacio común, un lugar que es de ambos a la vez. Ese territorio transicional creado a partir de la relación de objeto que recompone el apego, el abrazo materno, el objeto perdido. No son los primeros corazones en la obra de MN, ni la primera pareja de elementos que se enlazan. Por ello, éstos de hoy aún se cargan de más significación al mostrarnos, en su sencillez, toda una historia de imágenes: de manos que se acercan para ofrecer abrigo, de flores que se cubren de una sola piel, de cisnes que se besan.



En efecto, MN no sólo nos aporta la letra de esta canción; para esto hubiera valido algo mucho más sencillo. Vuelca su emoción tiñendo amorosamente cada palabra, cada verso que desliza por el papel con su grafía limpia, cuidando de no descolgarse de los renglones, otorgando a las letras un grosor y altura constantes, que limita entre las horizontales de la cuadrícula. En este acto, no sólo transcribe la canción sino que se transcribe a sí misma; no son solamente las palabras pensadas por *otros*, (por cierto, con nombres y apellidos que MN también nos proporciona). Estas palabras ofrecen el reflejo que la conforta, asumido como propio desde el momento en que su contenido afectivo se adapta al perfil que se desea. MN escribe "como debe ser", y este *deber ser* nos presenta un ortografía muy nítida que no se sale de los límites, pero el color parece que le otorgara alas a las palabras, intensificando su significado; así como su orientación, casi en cursiva, las hace despegar en el sentido de la escritura, hacia un horizonte alto y lejano, más allá del papel. Su trazo vital se entrecruza con el proporcionado por la canción, dibujando un nido que se ofrece para acogerla, encontrando ese lugar común que ya nos anuncia en los corazones del título.

Dice así la canción:

*“Ellas son como una fantasía
que se aloja en mi cabeza
mi debilidad y mi energía
y esa razón primera...”*

*ellas me enamoran y me dan vida
y me alegran la tristeza
ellas son mi filosofía
y la pasión de veras...*

*cada noche parecen princesas
y te roban el corazón...*

*ellas, tan dulces y tan bellas
te hacen ver las estrellas
cuando ellas mueven sus caderas
ellas que por amor se entregan
amigas, compañeras
eternamente y siempre ellas...*

*Con una fugaz sonrisa
hasta el alma te atraviesan
con tan solo una caricia
te hacen suyo aunque no quieras...*

*te hipnotizan como hadas
curan tu melancolía
y de su atracción no escapas
tras sus pasos, noche y día...*

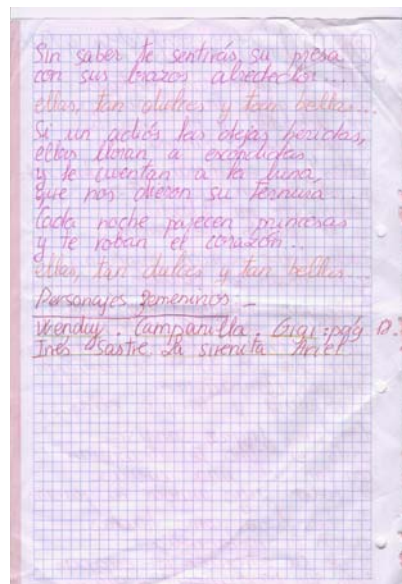
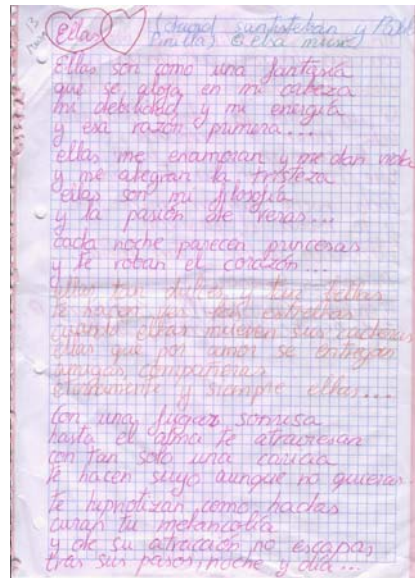
*Sin saber te sentirás su presa
con sus brazos alrededor...*

ellas, tan dulces y tan bellas...

*Si un adiós las deja heridas,
ellas lloran a escondidas
y le cuentan a la luna,
que nos dieron su ternura...*

*Cada noche parecen princesas
y te roban el corazón...*

ellas, tan dulces y tan bellas...



La elección de MN no ha de pasarme desapercibida; al ser escogidas, estas palabras se convierten en significantes de su pensamiento, de su emoción. Por eso nos interesan. Me detengo en sus posibles significados, volviendo a descubrir una serie de lo que considera valores femeninos, asumiendo uno de los patrones que el patriarcado propone, uno de los huecos del puzzle; ni más ni menos que un Ideal del Yo, un conjunto de rasgos identificatorios deseables por ella. Se refiere a un grupo de características que parecen pertenecer a las mujeres en general, es decir, algo que, de alguna manera, nos otorga un uniforme. MN piensa en la ternura como nexo común a los personajes seleccionados, pero ahora parece adjuntar los que el texto nos anuncia; entre otros: la belleza, la dulzura, la fragilidad, la voluntad de entrega, la pasión. Me vuelvo a preguntar si MN elige identificarse o se siente obligada a ello, para cumplir con lo que debe ser; si efectivamente su deseo transita por estos lugares. Pero, al parecer, la identificación con los rasgos más amables, como la ternura, o la belleza (uno de los más anhelados por MN), no está exenta de la aceptación de otros; invisibles y abnegados, como la estructura subterránea que sujeta un edificio. Volvemos a encontrarnos con el seductor disfraz de castración que Natividad Corral nos explica y del que ya hemos hablado:

“La simulada o impuesta castración femenina seduce porque permite imaginarse no castrado”.

(Natividad Corral,1996,137)

La canción nos va mostrando una imagen de lo femenino, envoltura para ser deseada. Un disfraz que trae a mi recuerdo aquél que quiso vestir en días pasados para la fiesta de Carnaval del centro. Recordemos que en el taller ocupacional le habían prometido el préstamo de un vestido. Cuando, pasados unos días, se lo mostraron, se encontró con una realidad deslucida respecto a lo que ella imaginaba. Además, su hermano le prohibió “terminantemente” participar en la fiesta, arguyendo que no tenía derecho, al no vivir en la comunidad terapéutica. En efecto, como ya sabemos, MN habita este lugar sólo por las mañanas, en tanto que su hermano dispone de una habitación, lo cual le compromete a considerarlo como su casa. Pretende expulsarla, como si le dijera que no tiene lugar aquí. Pero es este mismo hermano el que “invade su cuarto y destroza sus cosas” en la casa de los padres de ambos, lo que MN interpreta como que tampoco tiene un lugar propio en su habitación. Verbalizaba entonces “no ser dueña de sí misma”, como si no tuviera un lugar privado tampoco en su cuerpo, como si su piel se horadara y se volviera tan vulnerable como la puerta de su habitación. Las palabras de su hermano saetean su cuerpo y su psique; destejan la delicada envoltura hecha de retazos que registra en sus cuadernos, ahora también en sus cuadros. La canción le muestra un disfraz, otro vestido con el que simultáneamente puede esconderse y mostrarse, que parece garantizarle ser aplaudida por la sociedad. Al menos en apariencia, este *disfraz* logra convertir a una mujer en el falo que los hombres desean. MN desea ser deseada, aún a costa de disfrazarse,

aún a costa del simulacro, pero se niega a ser cimiento que soporte el peso de la fachada. Como en el vestido que le ofrecieron en el taller ocupacional, percibe las zonas rotas, descoloridas, sucias, el lugar vacío de adornos. Advierte la perversidad de la oferta social, y huye del lugar que se le adjudica en los sótanos.

Algo más respecto a la canción. Me parece interesante subrayar el poder mediático, en este caso de la música del momento, para seguir reforzando las estructuras sociales. MN habla de lo hermosa que le parece, “de lo bien que recoge los sentimientos de las personas”, sin percibir que proclama como propicias algunas de las cuestiones con las que no está de acuerdo, precisamente aquellas que le causan mayor malestar. Entre estas, destaca especialmente el tema de “la entrega por amor”, algo que ocupa con frecuencia sus reflexiones, por pertenecer a sus vivencias más directas. Su entorno pretende inducirla a una actitud de servicio a los demás que parece corresponderle como un *destino* inevitable, dictado por su *anatomía*. Lúcidamente advierte y afirma que su supuesta voluntad de entrega, (si la aceptara) “libera a los que no están obligados” a poseer esta cualidad.

En efecto, todos estos calificativos se revisten de supuesta bondad al sumergirse en la envoltura halagadora de la canción, disimulando su ambigüedad. De esta misma manera, aguzando nuestra mirada crítica, podemos ver que surge otro grupo de cualidades relacionadas con la magia: las mujeres que exalta la canción parecen tener, junto a la capacidad para dar, una fuerza devoradora que atrae, hipnotiza, apresa, *atraviesa el alma y roba el corazón*. El texto nos da pistas, acercándonos al mundo de los cuentos: “*parecen princesas*”, “*como hadas*”, importando así toda la imaginería que habita nuestra fantasía desde que escuchamos los primeros cuentos. El discurso patriarcal otorga estos poderes *femeninos*, estrategia que posibilita, entre otras cosas, la justificación de cierta debilidad en el varón que se deja atraer, atravesar, apresar, hipnotizar; con la que además se puede guardar una carta: en caso de necesidad, *ellas* pueden pasar del reino de las hadas al reino de las brujas, convirtiéndose en perverso lo que en otro momento era considerado bueno. Pero nada de esto es percibido por MN, al menos no es verbalizado por ella.

A pesar de todo este material, gráfico y emocional, aún dice que necesita un poco de tiempo para reflexionar y pensar muy bien cómo va a realizar esta nueva obra. Por ello, adaptándome a su ritmo de punto de cruz, de ir y venir sobre la misma puntada, antes de dar el siguiente paso, le sugiero que hoy dedique el tiempo al encargo que le hicieron, no sin reconocerme el anhelo de esta próxima obra anunciada. Pero también lo ha de ser esta *obra de encargo*; aunque MN la considera un pasatiempo, sé bien que aflorará su universo simbólico.

Se trataba de realizar una obra con el tema de “*la primavera*”, para ilustrar un calendario que lucirá en un espacio común. Para ello, las terapeutas le han proporcionado una tabla que desde hace varios días espera su atención entre nuestros materiales. Pero MN no parece estar muy interesada. En efecto, la dedicación a sus propias iniciativas no le

deja tiempo para ocuparse de otras cosas dentro de nuestro taller. Me parece relevante observar la relación que establece MN con este objeto que llega desde otro lugar, pues sólo en un primer momento anuncia su presencia, para posteriormente, relegarlo a la zona de almacenaje. Quizás, en ese celo por el *espacio privado*, considera este objeto *extranjero* al taller, a sus intereses personales. Pero, sin embargo, admite mi sugerencia y se dispone diligentemente a trabajar. Pienso en la posibilidad de que, además de esperar a acabar su última obra, aguardara mi intervención admitiendo esta propuesta del taller ocupacional.

Ciertamente, esta obra podía haber sido realizada en las horas que trabaja allí. Por eso, la iniciativa de las terapeutas ocupacionales me parece tan valiosa, pues proponen un objeto para compartir, una actividad-conexión entre ambos talleres que abrocha, de manera natural, nuestro taller a la dinámica clínica.

Dibuja con un rotulador directamente sobre la madera, comenzando, como es habitual en ella, por la izquierda del formato. Parece lógico pensar que tratándose de *la primavera* se recurra a elementos tomados de la naturaleza, la protagonista por excelencia de la estación, pero en el caso de MN estos signos ya son recurrentes en su obra. Es por ello que emergen con toda naturalidad.

Elabora una forma cerrada y curva que va adquiriendo la forma de un árbol, tan cercana a los bordes del formato que pierde su perfil en el filo. Hacia la derecha surge otro elemento que MN denomina *rosa*. La flor, de dimensiones similares al árbol vecino, se rodea de un espacio considerable por ambos lados, lo que le otorga una situación más confortable y desahogada que la de aquel. Ambos elementos parecen darse la espalda, sobre todo la flor, que dirige su corola hacia la esquina superior derecha. Quiero detenerme un instante en ellos, pues en su configuración encuentro resonancias de la obra anterior. En efecto, hay algo en la relación que se establece, similar a la que podíamos hallar entre el flautista y la bailarina. El árbol, con su forma de continente tubular y cerrado como una vasija, así como su situación dentro de la composición, manifiesta una presencia que evoca la rotundidad del personaje masculino. El tronco se abre sin más hacia la copa, en principio vacía de frutos. La ausencia de ramas contrasta con la tendencia de MN a explicar y buscar la razón de las cosas. Sin embargo, en su esquema atiende a dar la información mínima suficiente para decirnos que *es un árbol*, como cuando silencia detalles de su discurso, o como cuando esconde la anatomía masculina con una gran mancha oscura. La flor, sin embargo, muestra su interior, abriéndose en cada uno de sus pétalos, como labios que se ofrecen para dar cobijo y a su vez, ser cobijados por los más externos. Desde su fino tallo, avanza una hoja que se adelanta hacia la izquierda, coincidiendo, quizás sólo en apariencia, casualmente con el avance de la pierna de la bailarina. ¿Es también casual que su corola esté dirigida asimismo en la dirección opuesta a la que le haría encontrarse con el árbol? Sólo después



de dibujar la flor volverá MN hacia el árbol para dibujar los frutos, reflejos especulares de aquella, que parecen colmar su vacío.

Sobre ellos nos encontramos con viejos conocidos: la mariposa y el sol. La mariposa, en la obra anterior también sobrevolaba los elementos protagonistas, aproximadamente en el mismo lugar en que lo hace ahora, pero su presencia en esta imagen es mucho más potente. El sol, por su parte, ocupa el lugar de la omnipotencia en la obra de MN, el mismo en el que hemos visto surgir seres poderosos de configuración concéntrica, que parecen acechar de continuo las fronteras.

No se dilatará mucho en aplicar color. Con bastante agilidad, MN toma sus pinceles y derrama pintura en un plato. La rosa se inaugura con un potente rojo que cubre sus pétalos más externos, fundiéndolos en un solo lecho para los pétalos pequeños, que se van acomodando en el hueco. Vuelven a mi recuerdo las manos unidas de MN para mostrarme su sueño; allí donde reposaba mi mirada se mecen ahora estas formas, incluyéndose unas a otras, protegiéndose y acunándose hacia el centro. Salta hacia otro elemento; ahora la mariposa empasta de azul sus alas. Poco después lo harán el árbol y el sol. Pero MN no se detiene demasiado en cada uno de ellos, va de un lado a otro



importando el color y una pincelada gruesa que ha intentado silenciar en otras obras. En esta no parece importarle los profundos surcos que hieren la capa pictórica. Sin embargo, sí que pone mucho cuidado en respetar los perfiles de cada elemento; a cada uno de los signos le corresponde un territorio privado, que no ha de coincidir necesariamente con los dibujados de antemano con rotulador. Esto me parece bastante interesante; no han vuelto las dudas acerca de considerar como error aquello que no está decidido

desde el principio. Es decir, MN se concede cambiar de planes en medio del proceso, con lo que el dibujo primero ya no la limita. De esa manera, atraviesa los límites iniciales de la copa del árbol otorgándole un mayor tamaño, que compensa efectivamente el peso de los demás elementos.

La mariposa, toda alas, casi parece una flor de pétalos alargados y finos estambres. Su abdomen se ha ido reduciendo a lo largo de su vuelo por las diversas obras de MN. En ésta, queda suspendida en el aire sobre el árbol y la rosa, como si escapara del rayo que el sol le dispara desde su centro. MN atiende su llamada muda rodeándola de una espesa envoltura roja que detiene la aguda embestida.

Absorta en la observación de sus movimientos, me sorprende de pronto el silencio de MN, casi siempre dispuesta a explicar cuanto hace o a relacionarlo con su propia vida. Hoy, permanece muy callada, entregada a la elaboración de su imagen. De repente, pregunta la hora, haciendo aún más visible la ausencia de su voz durante la sesión, e

interrumpe su actuación sobre el formato de manera inmediata. Se podría pensar que, simplemente, no tenía nada que decir, o que su preocupación fundamental era en esos momentos la realización de su imagen. Es muy probable que así fuera; yo misma me había abandonado al placer de ver estirarse la pintura sobre el soporte, de girar sobre el plato y volver a deslizarse por los mismos lugares, espesa y húmeda, siguiendo los movimientos delicados de la mano de MN. Pero lo habitual es que intervenga verbalmente, con mayor o menor frecuencia; como es natural en ella una particular predilección por la pincelada casi plana, con la menor huella posible. ¿He de pensar que su silencio es irrelevante, que su manera de pintar sencillamente está evolucionando? Es muy posible que haya algo de esto, como también sean indicativos de otra cuestión que la mantiene ensimismada; que, por cierto, pueda tener algo que ver con la incisiva acometida del sol hacia la delicada mariposa y la rapidez de su pincel para envolverla cuidadosamente.



MN se marcha, silenciosa, con un saludo casi imperceptible y una mirada contrariada que alimenta mi hipótesis. Mientras, me quedo mirando su recién comenzada obra, cayendo en la cuenta de que justo cuando dispone la envoltura roja soy consciente del *peligro* que corría la frágil mariposa. De manera parecida, al advertir la insistencia de su silencio, he percibido la posibilidad de que se estuviera cubriendo con él, ante el acecho de que le alcanzara alguna flecha de ese Otro que, siguiendo el esqueleto vertebrador de sus obras que ya conocemos, toma la forma de sol radiante que atraviesa cualquier límite, de ojo omnipotente que todo lo escudriña, de ley poderosa que arrasa todo lo que no debe ser .

MN se marcha, silenciosa, con un saludo casi imperceptible y una mirada contrariada que alimenta mi hipótesis. Mientras, me quedo mirando su recién comenzada obra, cayendo en la cuenta de que justo cuando dispone la envoltura roja soy consciente del *peligro* que corría la frágil mariposa. De manera parecida, al advertir la insistencia de su silencio, he percibido la posibilidad de que se estuviera cubriendo con él, ante el acecho de que le alcanzara alguna flecha de ese Otro que, siguiendo el esqueleto vertebrador de sus obras que ya conocemos, toma la forma de sol radiante que atraviesa cualquier límite, de ojo omnipotente que todo lo escudriña, de ley poderosa que arrasa todo lo que no debe ser .

Sesión 33 del Segundo Ciclo. Martes, 18 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

Como la de cada día, esta sesión ofrece su espacio como el papel en blanco, como un camino, ávido de los pasos que se hayan de recorrer. En especial la de hoy me produce una expectación peculiar respecto a la intervención y la presencia de MN, por los rastros que dejó la última vez. Soy consciente de la fuerza de la contratransferencia que me plantea simultáneamente paisajes diferentes a partir del sendero que me pareció ver desde sus gestos, sus escasas palabras; el mismo que se insinúa desde su caballete. Los colores, los trazos, la relación entre elementos cobran un significado dentro de la relación intersubjetiva que a estas alturas escapan de inmediato de su contenido manifiesto. Antes que una flor o un árbol, dibujan a la propia MN, y el viaje se abre a todas las posibilidades: quizás aún se mantenga en silencio, o no; quizás vuelva a su energía de otros días, a su entusiasmo; puede ser incluso que se ausente.

MN aparece en la sala y nos saludamos. No sonríe como otras veces, ni plantea nada de inmediato. Al contrario, su mirada se vela, su gesto se contrae. Dispuesta a ser modelada por su deseo, permanezco cerca de ella, respondiendome con un silencio c ldido de acogida, de sostén confiable que se dispone a servir de envoltura sonora. El silencio, lejos de ser inmovilidad, indiferencia o rechazo, se establece como espejo sonoro donde MN puede remansar, eco del suyo al que le ofrece una perspectiva nueva: mi silencio es sonriente, en la medida que puede serlo sin perder la complicidad con su angustia manifiesta.

Va preparando sus materiales y se coloca delante de su imagen. De pronto, su voz me sorprende. Las palabras se hilan mucho más suaves que en su saludo. Cae en la cuenta de que est  pintando directamente sobre la madera, y decide por ella misma que va a poner una base blanca previa a trabajar el fondo, "para que los colores sean más brillantes". De esta manera, enlaza con alguna sesión anterior, en la que me planteaba la manera de aumentar el grado de luminosidad de sus colores. Entonces le expliqué que una capa de pintura blanca previa actúa como un espejo en el que la luz rebota. Ahora recuerda sin dificultad este recurso y lo aplica de forma decidida. Así, pinta de blanco los espacios circundantes a los elementos de su obra. Me pregunto si los est  rodeando de simple pintura blanca o, de acuerdo a sus propias interpretaciones, piensa que lo que verdaderamente aporta luminosidad es la pureza. Su pincel va rodeando la envoltura roja de la mariposa, y el sol cercano, pero observo en sus movimientos una prisa inusitada. Otras veces, su trazo es lento, respetando al límite los perfiles, las líneas establecidas de antemano. Hoy, sin embargo, el blanco avanza sobre el rojo, dejando casi sin protección al personaje alado; en su acometida casi devora al sol, que se muestra pequeño y ahogado. Sigue pintando hacia abajo, cubriendo y tapando cualquier resquicio que deje traslucir la naturaleza del soporte.

Hemos de observar que el proceso se va generando de manera parecida a la que ya conocemos; es decir, en primer lugar trabaja los elementos protagonistas de la composición y luego el fondo, a pesar de reconocer el valor de éste cada vez con más intensidad. En efecto, MN reflexiona a menudo acerca de la influencia del entorno sobre los elementos de la composición. Por ello, sus imágenes van evolucionando hacia una atención cada vez mayor a éste. Lejos de ser un contenedor indiferente de los elementos previamente dispuestos por ella, MN trata el fondo como una conclusión de sus reflexiones, el envoltorio que decide el diálogo final y que dibuja, con frecuencia, un adentro y un afuera, conectando o distanciando unos elementos de otros. Como si lo externo tuviera la última palabra; como si, a pesar de sus esfuerzos, estuviera siempre a merced de ese *Otro* colectivo y temible que horada sus fronteras.

Cuando algo le preocupa, acostumbra a relat rmelo sin dejar de trabajar, conversa conmigo sin mirarme apenas. Recordemos su silencio durante la última sesión. Hoy, sin embargo, no dejar  pasar mucho tiempo para referirme algo que le ocurrió el viernes pasado, es decir, al día siguiente de nuestro último encuentro. Al parecer, su madre est 

ingresada en el hospital, y cuando esto ocurre, (que suele ser con frecuencia por tener ésta una salud muy frágil), en la casa se sobreentiende que MN es la responsable de hacer la comida, y sustituirla en el resto de tareas domésticas. Al negarse a cumplir ese papel, su hermano no ha tenido inconveniente en intentar convencerla “a palos”. Dice que más que la paliza física, lo que le duele es “la humillación”. Fue al hospital a contárselo a su madre, pero ésta, según MN, parece que justifica la actitud de su hijo. Le dice que, cuando ella no está, MN “debe cumplir el papel de segunda madre”. Opina que su madre es “una persona que no sabe escuchar”. Cuando le cuenta algo, le dice que “la deje ya con los problemas”. Al hablar de todo esto, parece relajada, aunque una sombra de amargura oscurece su rostro. Vuelvo, como tantas otras veces, a observar que en sus palabras hay pocos reproches, a pesar del sufrimiento que les ocasionan, en este caso, su madre y su hermano. Sólo dirá de su madre que “no sabe escuchar”, casi excusándola por ello, pero determinando claramente en qué lugar se sitúa en el mapa de su angustia.

Su relato me hace pensar en la sesión anterior, en la que ya estaba viviendo esta situación y vuelvo a mirar su imagen, redescubriéndola. Persiste el agudo agujijón del sol que ya no sólo amenaza a la mariposa. Observo su fragilidad y su sutil conexión con la flor (intimidada por otro de sus rayos), a partir de la envoltura protectora. Pensé que se había



producido un contacto fortuito entre ambos elementos; quizás MN intentaría eliminarlo en otro momento. Cuando no lo hizo después, concluí que ella misma, tan escrupulosa siempre con respetar los límites, no le diera demasiada importancia a este hecho. Pero no contemplé la posibilidad de que en el mismo momento en que se tocaron se configuraban como un único organismo desplegado; como si la flor hubiera extendido sus cálidos pétalos como un manto, para abrigar a la parte de sí misma que es capaz de levantar el vuelo, la que es capaz de huir hacia la luz que marca una dirección sobre sus antenas. Ajeno a lo que ocurre, el árbol está presente y ausente a la vez; no es capaz de proteger con su sombra sino que se aparta de la escena; quizás no sepa escuchar.

No deja de pintar, empastando mucho su obra. Sobre la capa blanca comienza a situar colores que parecen simbolizar el cielo y el prado, e insiste sobre algunos elementos. Es fundamental la intervención sobre todo aquello que cubrió de amarillo: en su afán por aportar “luminosidad”, como manifiesta, calienta este color hasta convertirlo en un potente naranja. Algunos huecos en la zona superior se cubren de azul, probablemente evocando el cielo, sin atreverse a rozar el ardiente sol. Con el pincel empapado del mismo color, vuelve sobre lo que denomina por primera vez “la libélula” (es la nueva imagen de la mariposa), engrosando visiblemente sus extremidades con un movimiento de pincel que reconozco: cruza en diagonal como si bordara a punto de cruz, como si afianzara la fuerza de sus alas, rematando sus puntadas para sostenerse en el aire, a pesar del ataque. Luego, acentuará de nuevo su envoltura roja, que no cierra del todo; parece que confiara en su vuelo, (“la esperanza es lo último que se pierde”).

En la parte inferior pinta el fondo de color verde, introduciendo dos nuevos elementos que suelen aparecer con frecuencia cuando sus obras se encuentran en momentos similares: dos flores de cuatro pétalos, taciturnas y difusas, vienen a ocupar esos huecos que MN siente como vacío, repitiendo, como si fueran reflejos en un estanque ausente, el esquema cruzado de la libélula.

El pincel comienza a acercarse hasta los límites del árbol, pero su potente frondosidad se ahoga en el contacto con el nuevo color que lo rodea. MN se detiene y, durante unos instantes, mira su obra en silencio. Me pregunta entonces:

-“¿Puedo rodear el árbol con una línea blanca para resaltarlo?...Quiero que se vea como un símbolo de poder y fuerza.”

-“Es tu obra, puedes hacer lo que desees.”

Dispone una gruesa pincelada que abraza la copa del árbol avanzando sobre ella y devorando parte de su volumen. Hace lo mismo con la rosa, que contrastaba aún por su desprotección frente a la radiación solar. Me pregunto si, merced a este cerco, libélula y flor romperán su vínculo. Todo lo contrario; MN termina de confirmarme la importancia de éste, pues no sólo no llega con su pincel hasta el punto de contacto, sino que vuelve a pintar con rojo allí donde su pulso no fue certero. Así quedan protegidos los elementos principales de su imagen, asegurados por la piel que los cubre, que no tarda en extenderse hacia las dos flores acompañantes. El sol, donde la pintura naranja ha mermado la violencia de algún rayo, se nos muestra inestable, haciendo estallar los bordes del cielo que lo rodea. Pero su furor ya no alcanza a los personajes de la escena; como si su grito fuera un recuerdo, aún no demasiado lejano, o rugiera fuera del espacio privado que les ampara.



Su imagen se expone después en un lugar bien visible, decorando el calendario de la estación. Personas ajenas al taller felicitan a MN, ignorantes de la batalla que tuvo lugar en ella. Sólo pueden admirar el paisaje fertilizado con su angustia, que, como la sangre derramada, alimenta el suelo donde vuelve a florecer; el mismo que ha presenciado la muerte.

Parece que MN hubiera hallado la manera de sobrevivir, al menos momentáneamente, al ataque del Otro. Busca la presencia del árbol, por “ser símbolo de poder y fuerza”, pero sabe que no encontrará cobijo bajo sus ramas, por lo que se recubre de su propia energía, con la que abre una vía de escape. Sólo se tiene a sí misma y a sus objetos transicionales, envoltura que sustituye la ansiada y comfortable sombra, desde

donde inicia un movimiento de danza o de vuelo, desde donde avanza a ritmo de punto de cruz. Su complejo imaginario, que se destila en sus cuadernos y ahora en sus imágenes, halla un espacio de contención en nuestro taller, donde acude a volcar sus sentimientos, donde ensaya la huida. Su obra recoge como un acta cada uno de sus pasos vacilantes o decididos, le recuerda a la vez, su miedo y su lucha, su esperanza y su abatimiento. Quizás por ello, la respuesta a los elogios que le dedican es una mirada triste a su obra.

Sesión 34 del Segundo Ciclo. Jueves, 20 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal.

Cuando he llegado, estaba sentada al ordenador del taller ocupacional, escribiendo algo. Lleva un gorro de lana negra que enmarca su rostro. Le digo que está guapa con él. Pero no responde, sólo se apresura a quitárselo, mostrándome en silencio su cabello trasquilado. La monitora de terapia ocupacional habla por ella, diciéndome que se ha cortado el pelo, mientras MN vuelve a cubrirse. Yo sólo le sonrío. Sé de la importancia de este instante, de cuánto me concede en su acto de compartir conmigo sus sentimientos puestos en acto. Sé que las palabras pueden traicionarnos, desviando el sentido de lo que lo que quiero comunicarle; por ello opto por la presencia y la escucha. Espero a su lado; ella mira la pantalla del ordenador. La monitora me hace gestos, a sus espaldas, para hacerme entender que está muy mal. Mientras me aguardaba, le ha sugerido que escribiera lo que siente.

No es la primera vez que se corta el pelo. También lo hizo días antes de entrar en una de las crisis que le llevó a ser ingresada en el hospital en la Unidad de Agudos. Observo el paralelismo entre su acto y el mío inmediato: he desterrado por un instante mi voz para decir con mi presencia cercana, con mi sonrisa, mucho más afines al lenguaje con que MN nos habla de su sufrimiento. Ella ahora intenta expresar con palabras, y sus dedos sobre el teclado se congelan, pero el acto de inscribir en su cuerpo ha sido mucho más rotundo: se ha despojado de una parte de su ser físico marcando una huella visible, probablemente, de cuánto siente le es arrancado de su sí mismo. De ser así, los trasquilones se convierten en signo, como palabras que proclamaran su desintegración.

Hablamos acerca de lo que ha escrito y le digo que me gustaría tener una copia, si ella está de acuerdo. MN asiente, pero la monitora trae un solo ejemplar impreso.¹⁰⁹

¹⁰⁹ He advertido que la monitora no tenía demasiado interés en proporcionarme una copia del texto. Me resulta muy curiosa esta resistencia repentina, tanto más teniendo en cuenta que proviene del taller de terapia ocupacional, con cuya complicidad he contado desde el primer momento y que ha sido testigo del proceso de cada uno/a de los/as asistentes a nuestro taller. Por otro lado, es probable que no todo el personal sanitario de

La monitora vuelve a intervenir:

- "MN, toma esta copia, y si quieres, puedes compartir con Elizaberta lo que has escrito".

Ella ha contestado con rapidez:

- "Sí, sí quiero".

La actuación de la monitora salvaguardando la intimidad de MN me parece muy acertada, pero muestra el desconocimiento de cuánto ocurre en el taller de arteterapia. En realidad, el incidente es sólo anecdótico, pues no va a interferir en la relación intersubjetiva entre MN y yo. Tanto es así, que ya me estaba ofreciendo el papel antes de que la monitora acabara de hablar.

Nunca tuve una copia de éste, aunque sí lo leí en ese mismo instante. Hubiera sido un material precioso para ser expuesto aquí, pero nunca llegó a dármele; quizás lo olvidó o sencillamente cambió de opinión. Ambas cuestiones son tan interesantes, (además de respetables) en sí mismas como lo que pueda decir el texto. En su proceso, tanto como en cualquier otro, es esencial el acto y el no-acto, y el ritmo que se establece entre ambos. El no-acto, como el silencio o la ausencia son ni más ni menos que la otra cara del acto, la palabra y la presencia; tan activos unos como otros. Al no proporcionarme MN su texto, no quedará más constancia de él que el recuerdo de haberlo leído; sus palabras, como puntadas, bordan la angustia sobre el papel para siempre. Pero sus cuadernos, ya lo sabemos, no hablan jamás de sufrimiento, sino de esperanza, de amor, de pureza, de romanticismo. Es probable que esta única copia que leo hoy, sea "olvidada" también como parte de su producción escrita, o quizás sólo apartada del resto. Pero, como ocurre con todo lo forcluído, generará un hueco entre sus escritos, que delata su presencia. En efecto,

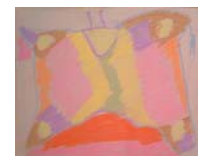
terapia ocupacional esté al tanto de la evolución y el proceso de MN, ya que mis intercambios son fundamentalmente con la terapeuta 1.

la ausencia de este tipo de reflexiones en sus cuadernos, junto al infatigable acento puesto en sus antítesis, (esperanza, romanticismo, ternura), parecen la proclamación de lo reprimido.

Puedo constatar en la lectura, y por sus verbalizaciones, que la razón de su estado está en la conjunción de los últimos acontecimientos, donde se destaca la ausencia de su madre, con la obligatoriedad consiguiente de adoptar el papel de ama de casa. Pero el detonante último, tal y como lo cuenta ella, ha sido que uno de sus hermanos, al intentar despertarlo, le ha dicho “*Vete loca!*”. Fue en ese preciso instante cuando se metió en su cuarto y se cortó el pelo. Me cuenta que también ha intentado cortarse las venas, mientras me muestra su piel herida. Pero la cicatriz de su muñeca parece indicar que no ha tenido mucha intención en hacer el corte, que parece más bien un arañazo. Pese a que las consecuencias de una lesión como ésta pueden ser mucho más dramáticas de lo que supone cortarse el cabello, MN pone mucha más atención en éste. Quizás porque como significativo, es bastante más evidente que el pequeño y oculto signo escrito en su piel.

Esta intervención de MN en su cuerpo parece apuntar algunas de las características de lo que se denomina *acting out*, término utilizado en psicoanálisis para designar acciones, generalmente de carácter impulsivo, que contrastan con la pauta habitual de quien las realiza, y que se considera la señal de la emergencia de lo reprimido. Otra de sus peculiaridades es que ha de comprenderse en conexión con la transferencia. Esta expresión, según Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, tiene muchas acepciones, algunas contradictorias, por lo que la diversidad de actos que, de manera frecuente, se clasifican como tales es muy amplia. En clínica psiquiátrica se traduce como *paso al acto*, aunque se suele reservar para denominar actos impulsivos violentos, como el suicidio. Pero bajo la denominación de *acting out* se encuentran también acciones mucho más discretas, con la condición de que sean de carácter impulsivo, contrasten con el comportamiento habitual y no estén bien motivadas por la misma persona que las lleva a cabo, aunque después puedan ser racionalizadas.¹¹⁰ Margarita Wood, por su parte, le atribuye al *acting out* como objetivo primordial, la disminución de la ansiedad.

Caminamos hacia nuestro taller. Sólo lo separan unos metros del espacio de terapia ocupacional, pero es suficiente para advertir en su forma de andar, de pequeños pasos imprecisos, una pesadez semejante a quien llevara una gran carga a sus espaldas. Su cabeza, cubierta por el gorro, se hunde entre los hombros, como si quisiera ocultarse dentro de su cuerpo. Viene a mi recuerdo aquella primera mariposa, que huía, vibrante y estremecida, hacia sí misma. MN se quita su chaqueta, pero, mantendrá oculto su cabello.



¹¹⁰ JEAN LAPLANCHE y JEAN-BERTRAND PONTALIS, 1994,. 5-7.

Pienso en la indicación de los/as autores/as acerca de la comprensión del *acting out* en conexión con la transferencia. En efecto, MN no ha hecho otra cosa que desplazar metonímicamente sus vivencias. Si bien conozco detalles de su vida por sus propias verbalizaciones, ahora me proporciona además una ocasión privilegiada de constatar lo que ocurre fuera del taller, temporal y físicamente. Me muestra, (y no sólo a mí, por supuesto) las huellas de su padecimiento. Aunque ya no puedo verlo, el instante en que ha mantenido su cabeza descubierta ha sido suficiente para reparar en que el corte de pelo no es excesivo. Es decir, su acción podía haber pasado desapercibida, si hubiera querido, ya que por sí mismo su cabello no delata una circunstancia especial. Pero ella lo dota de significado, lo elige como significante de su vivencia psíquica, asociándolo además al signo sobre su piel, que define como la huella de haber “*intentado cortarse las venas*”. *Cortarse las venas*, sin ser sinónimo, es una expresión que se relaciona con el intento de suicidio; de esta manera, el acto de cortarse el pelo en MN parece encadenarse sintagmáticamente al deseo de quitarse la vida, algo que además, verbaliza de manera frecuente, como única salida a su sufrimiento. El hecho de taparse con el gorro parece acrecentar el valor simbólico de su acción, que desvela a unas pocas personas como un secreto terrible.

Después de la sesión reviso estas cuestiones con la terapeuta 1. Me encuentro gratamente con el reflejo de mis reflexiones; ella comprende igualmente la actuación de MN como un acto simbólico, como expresión de su emoción.

Está ansiosa por pintar. Muestra un interés preciso por representar plásticamente su estado de ánimo. Verbaliza que va a abandonar su proyecto sobre la ternura femenina.

“Solo quiero pintar un cielo negro, con una pequeñísima luz, insignificante, que soy yo.”

Dice que es así como se siente. Repite verbalmente varias veces esta decisión. Ya en esto observo que deja, como es habitual en ella, un resquicio abierto hacia la esperanza. No se representa como oscuridad completa, ella es una luz, diminuta, pero luz, al fin y al cabo, en medio de la oscuridad. Como la que se abría sobre la libélula en su última obra, señalando un lugar por donde salir. Aunque en absoluta soledad; con la ausencia de su madre, MN se descubre como sujeto separado del cuerpo materno: el no-yo le resulta abrumador, la más oscura tiniebla.

Al comenzar a pintar, sin embargo, hace otra cosa totalmente distinta. En principio, dibuja dos nubes a lápiz, ocupando la parte central del formato. Son los únicos elementos de composición que plantea, a diferencia de sus otras obras, en la que el planteamiento previo a lápiz es concienzudo y detallado. Si bien, habitualmente, el siguiente paso a dar sería el pintar el interior de las formas dibujadas, este día su método es alterado. Esto es sorprendente, porque cambia por completo la manera de abordar la obra: de su habitual interés por el orden y la delimitación, ahora desborda límites. Sin dejar de hablar ni un

instante, no acerca de la obra sino de sus problemas familiares, comienza aplicando el color azul al cielo. Esto es curioso por dos razones. La primera, obviamente, es que había dicho, con insistencia, que pintaría un cielo negro. Cuando le hago esta observación, dice que "el azul también le sirve". Hay otra cuestión que aún me interesa más: habitualmente MN hace un planteamiento previo a lápiz, que suele ser bastante rico en elementos, comenzando a aplicar el color en estos, y dejando para el final la cuestión del fondo. Es decir, ella establece una jerarquía en la que las figuras, que suelen ser bastante planas, prevalecen sobre la zona exterior a ellas, al menos en cuanto al orden de su actuación sobre la obra. El resultado final resulta del ajuste posterior del espacio "sobrante" a estos elementos, aunque no se contenta con un fondo unívoco. En efecto, como ya hemos tenido ocasión de observar, en él parece hacer la reflexión final. Se mantiene a la espera durante el proceso; una vez que todos los elementos de la composición se dispongan, la configuración del fondo se ocupará de establecer las relaciones entre ellos.



En esta ocasión, mientras habla, comienza por situar el cielo, que correspondería, según el esquema que suele seguir, a esa parte que MN deja para el final. Pero este cielo, comenzado por la parte superior izquierda del formato, se detiene antes de llegar a tocar las nubes. Entonces, como si siguiera sin querer intervenir en ellas, MN se sitúa por debajo para dibujar una estrella y una flor. El respeto, o la resistencia hacia las nubes resulta, en cierto modo, paralelo a la que momentos antes manifiesta hacia el color negro: es probable que no quiera enfrentarse a esa oscuridad absoluta donde sus fantasmas acechan; que el hueco reservado para ellas sea una manera de intentar delimitarlos.

Como podemos constatar, se distancia de la manera usual de elaboración de sus obras. Generalmente, los elementos, con sus límites concretos y precisos destacan sobre el fondo; aquí se diluyen, son devorados por él. De este modo, la estrella se configura como una estructura de tipo concéntrico, cuyo último borde se diluye en el fondo de casi idéntico tono naranja, así como la flor que dispone a su lado, llegándose a distinguir gracias a su fuerte textura, y el movimiento de las pinceladas. Resulta curioso el cambio de actitud. Frente a la placidez aparente de las intervenciones habituales, acogiéndose a límites, en la que suele privilegiar los elementos protagonistas, el pincel se desliza, en esta ocasión, incesante por el lienzo, cubriendo rápidamente zonas correspondientes a lo que, por lo general, suele dejar para el final, es decir, las zonas impredecibles del fondo. Es como si "lo que debe ser", es decir, la pauta establecida por ella misma, hoy no tuviera cabida; la ley, (su propia ley superyoica), le resulta insoportable.

Pero no sólo el esquema habitual es quebrantado, cada proyecto es abandonado al minuto de ser verbalizado. Así, el fantaseado color negro es desterrado y sustituido, en principio, por azul. Este color se detendrá a su vez, para dar paso a otro. El cuadro lóbrego y triste de su pensamiento metamorfosea en una obra de intenso colorido, que se

inaugura con una espesa capa de pintura roja extendiéndose por la mayor parte de su superficie. El pincel insiste por las mismas zonas, siguiendo el rastro del lápiz que desapareció bajo la superficie pictórica. Hablamos sobre ello. MN lo explica diciendo que "el color es para compensar", afirmando que su malestar es manifiesto en la textura tan gruesa que está usando hoy. Dice al respecto:



"Mi vida no sirve para nada. Me encuentro muy mal hoy, por eso pinto así".

Paralelamente, asisto a su discurso acalorado; el ritmo con el que hace incidir el pincel es parecido al que utiliza para hablar, como si acompañara sus palabras con un instrumento de percusión silencioso.

Flora Davis nos habla de estos ritmos corporales que acompañan a la persona que habla. Afirma que *"los movimientos de sus manos y dedos, los cabeceos, los parpadeos, todos los movimientos del cuerpo coinciden con ese compás"*. Afirma asimismo, que la esquizofrenia, entre otras enfermedades, alteran esta sincronía. Por lo común, MN habla suavemente, gesticulando de una manera particular con sus manos; como una danza delicada, perfectamente armonizada con sus palabras. En esta ocasión, el ritmo se desplaza al extremo de su pincel, pero ahora es incisivo, persistente.

MN ensarta la aguja de su pensamiento al punto final de su texto y sigue tejiendo con su voz un largo tapiz de desaliento. Opina que hay "una tendencia general en los hombres en ir a lo concreto". Le pido que me explique qué quiere decir con eso. En vez de explicármelo, me pone un ejemplo. Uno de sus hermanos, que está ingresado aquí, según dice ella, "sólo quiere a una mujer para lo concreto". Esto lo enlaza con lo que ha escrito, volviendo a referir cómo su hermano la despidió de la habitación, cuando ella se acercó a despertarlo. Dice que no puede soportar más estar en la casa. Que no sólo la obligan a hacer de "madre", papel que no quiere asumir, pues como dice en el texto que escribe, es "la esclava del hogar, el esquema caduco que me quieren imponer". También hay "otras cosas que le asquean". El hermano que está internado, enfermo mental como ella, a pesar de que supuestamente vive en la Comunidad Terapéutica, se pasa el día en su casa, tiempo que aprovecha, entre otras cosas, para ver, según sus palabras, "películas degradantes para la mujer". Pero, con su particular tendencia a excusarlo, replica que es más o menos discreto, cerrando puertas y ventanas, y avisando para que nadie pase al salón. Asimismo, cuenta que otro hermano, (quien mantiene la casa económicamente, pues es el que tiene empleo), ve las películas en presencia de quien sea, "sin importarle bajarse los pantalones".

Sus palabras sobrevuelan el sentido, quizás esperando de mí ese acercamiento preciso. De esa manera, deja abierto el camino a la interpretación de cuanto dice. Sólo

escucharé con plena atención a MN, sostendré sus palabras y su voz agitada, con mi mirada y con mi voz alguna vez, cuando los huecos de silencio parecen desolarla. Pero no preguntaré nada, no recibiré de mí más que ese vientre flexible dispuesto a contenerla. Sin embargo, eso no me impide pensar, (aun con la cautela a la que me induce el respeto, y mi atención hacia una posible interpretación reduccionista), en una parte de su relato que parece ocultar, como esas zonas privadas que silencia a veces, como el territorio ignoto que ha reservado para las nubes. Parece que excluye un espacio temporal entre la circunstancia de despertar a su hermano y el acto de marcharse de su habitación, despreciada e insultada. Como si de parte de uno o de otra, hubiera surgido un deseo no compartido, una iniciativa rechazada. Evidentemente, esto es algo que sólo podría confirmarse con la verbalización expresa de MN, algo que, al menos yo, nunca escucharé de sus labios. Mi propósito no es escudriñar en aquello que ella no quiere contar, pero creo interesante tener en cuenta todos los datos que sé, por la manera en que estos pueden influir en su proceso.

No me atrevería a exponer lo que creo entender de manera inmediata si no fuera por lo que conozco de su vida. Antes que a MN conocí y traté a su hermano, que asistió con cierta frecuencia al taller del primer ciclo. Entonces obtuve bastante información acerca de él. Las terapeutas me contaban que debían vigilarlo, ya que tenía bastante tendencia a masturbarse, sobre todo cuando disponía de espectadoras. Esto había ocurrido alguna vez en las excursiones que se organizan en el centro, con el consiguiente revuelo entre las pacientes que lo presenciaron. También entonces me contaron que sabían de la incidencia de estas cuestiones en el domicilio paterno, con un ingrediente incestuoso que no aclararon del todo. Estuve dispuesta entonces, como es mi pauta, a escuchar y recoger todos los detalles posibles, pero la atención a la privacidad de estos, me induce a no preguntar por encima de lo que de manera natural puedo lograr. Considero y agradezco la buena disposición de las terapeutas, estimando su colaboración y no forzándola. Ahora, contemplando estos datos y ante la narración de MN, me pregunto si en su protesta contra los hombres me está hablando de algo de esto. En su no decir, en su acto de tapar con otras palabras, hace más evidente la fuerza significativa de lo que reprime. No pronuncia la palabra *sexo*, ni *masturbación*, ni *pornográfico*, de la misma manera que oculta su cabeza.

Hay otros factores que impregnan mi escucha. Alguna vez, sobre todo al principio del proceso y cuando aún me andaba presentando verbalmente su historia, hemos hablado de su niñez. Junto al relato de las palizas de su padre, que relata sin tapujos, aparecía la relación con sus hermanos. MN dice que no jugaba con ellos; no dice que no lo recuerda, sino que directamente no se establecía esa relación entre ellos. Después, persistentemente ha desviado el tema del *juego*. Siempre me ha llamado la atención esa renuncia sombría a hablar de sus presuntos momentos felices. Como si no hubiera habido lugar en su niñez, ni siquiera escasamente, para compartir el placer de ensayar la vida. Y si los hubiera, parece que tomara ahora la determinación de olvidarlos.

Otra zona que silencia como pauta es la presencia de su padre. En la narración de

su vida cotidiana, aparecen sus hermanos, su madre y algunos familiares o conocidos, pero nunca su padre, excepto en el episodio de las palizas propinadas por éste cuando MN era pequeña. Esta absoluta ausencia en sus relatos me ha hecho pensar a menudo en una ausencia real, pero sé por las terapeutas que vive en el mismo domicilio que ella.

Por otro lado, razona que el hecho de ir a despertar a su hermano y la reacción de éste, insultándola y echándola de su cuarto es el detonante de haberse cortado el pelo y herido la muñeca. Pero a esto le anuda, verbalmente y de manera inmediata, que "le asquea que los hombres sólo quieren a las mujeres para ir a lo concreto". Saltando a otros momentos, es recurrente en sus verbalizaciones y en su obra esa atención puesta a los límites, a la puerta de su habitación, a la temida entrada de su hermano que "le revuelve sus cajones y le estropea sus cosas, como cuando eran pequeños", y su tendencia a proteger, como ella dice, "el terreno de lo privado".

Pasando a otra cuestión, es muy interesante la relación que se establece entre su garganta, emitiendo palabras velozmente, (algo nada frecuente en ella) y el movimiento del pincel, que no se recrea como otras veces en estirar la pintura sobre el soporte; los vocablos se persiguen, abundantes y amontonados, de la misma manera que se espesa la superficie pictórica. Los colores fluyen unos en otros, se funden como nunca lo han hecho en una obra de MN. Parece que, ante el peligro de desintegración, su obra-espejo también perdiera los límites. Esto, que en principio fue sólo una hipótesis, será confirmado por la propia MN dentro del proceso. Interrumpe su largo discurso para decir:

"Siento que no soy nadie, que no tengo identidad".

MN no se identifica con el conjunto de funciones que se le asignan. No se resigna a los patrones que la sociedad diseña para ella, no se identifica con ellos y busca su identidad por otro lado, pero el espejo que construye para contemplarse se le agrieta a cada decepción. Su reflejo se llena de fisuras, desencajando su imagen, haciendo cada vez más difícil la visibilidad de su ser, que lucha por volver a hallar una piel que lo recubra, que lo integre. Pero como dice Paloma Gómez:

"Mantener a las mujeres en la conformidad con estos roles es de capital importancia para el mantenimiento del orden patriarcal: todos los medios de comunicación (cine, televisión, prensa rosa, radio) sin excepción intentan constantemente reafirmar con sus mensajes la imagen de la mujer como compañera del hombre, que necesita ser madre para realizarse, y cuya función principal es la de dispensadora de afecto y cuidados nutricios que permiten que otros seres humanos se desarrollen como tales, pero sin mostrarla a ella como un ser humano con sus propios objetivos de autorrealización."

(Paloma Gómez, 2001, 78)

Su entorno inmediato, sostenedor también de este orden, intenta obligarle por la fuerza. Pero se encuentra con su resistencia, suficiente para oponerse, pero no para salir de su amargura. MN no puede ni desea identificarse con esa maternidad de segunda que se le propone, (se pretende que sea la *segunda madre*), pero no por ello dejará de sufrir. Su acto de rebeldía es castigado también por su superyó. Así, a medio camino entre su ley y la de los *otros*, cae en la honda trampa del *Otro*. Inmersa en la oscuridad, su deseo se diluye. En su texto habla del "menosprecio que la inmensa mayoría de la gente le tiene", porque su perfil no se adapta a la silueta prediseñada. Sus deseos, piel de palabras e imágenes en sus cuadernos, son desvelados, removidos, quebrantados. Sus cabellos, como parte de ese ser despreciado, ha de ser desechado también. Pero, sin su envoltura de ilusiones, MN se vuelve permeable al menosprecio que transita de fuera a adentro, y de adentro a fuera, sin distinguir ya su origen. Sin piel de deseo que la dibuje, ya no es nadie, no tiene identidad.

La terapeuta 1 me confirma después de la sesión que hay una posibilidad de que vaya a vivir a la residencia Manuel de Falla,¹¹¹ donde gozaría de un ambiente más tranquilo, pero además del problema de encontrar plaza, MN parece temerosa al cambio. Además, sus facultativos tampoco se ponen de acuerdo. Me asegura que el problema es que ha pretendido suicidarse en varias ocasiones y temen que seguirá intentándolo. La residencia ofrece una mayor garantía de seguimiento que la actual situación, en la que MN pasa la mayor parte del tiempo fuera de la comunidad terapéutica, ya que no tiene más obligación que acudir a las consultas periódicas con su psiquiatra y su psicólogo.

La imagen que se va configurando hoy en su soporte difiere formalmente de las anteriores. Si bien vuelven a aparecer elementos recurrentes en su obra, como la estrella o la flor, ya hemos tenido ocasión de comprobar que lo hacen de una manera totalmente distinta. La estrella sumerge su primer perfil en el baño rojo del fondo, del que sólo se distingue por la dirección de la pincelada, que sigue guardando sus brazos. Otro tanto ocurre con los pétalos de la flor; sólo su centro permanece aún en el blanco del soporte, ofreciéndonos pistas de su ubicación.

Por otro lado, las nubes, desde los primeros momentos, siguen suspendidas en un silencio casi amenazante. Como ausentes de su discurso, manifiestan su presencia en el hueco que generan, en la pincelada que las rodea, respetando el territorio donde las esbozó MN. Nunca han sido anunciadas en primer término como ahora, si bien podemos encontrar otras formas similares en sus obras anteriores. Pero lo más curioso es que jamás aparentaron ser tan temidas. Siempre han encontrado entidad primero en sus cuadros aquellos elementos bienvenidos, por ser los protagonistas de sus sueños, de sus deseos. Y

¹¹¹ Comunidad terapéutica, localizada asimismo en Granada capital, que se distingue de ésta en que funciona sólo como vivienda.



en último lugar, siempre después de éstos, surgía la sombra del fantasma, encarnándose en un sol, en un ojo, en un organismo nuclear mostrando su poder en ondas. Parece que ahora, aún mudo, se desdobra y avanza desde su lugar habitual para situarse estratégicamente en el centro de la composición. Su presencia, silenciada todavía por MN parece contener cualquier posibilidad, temible o deseable, que lo hace ilimitado y aterrador.

La obra muestra una imagen disgregada, sin perfiles, con una zona que no conseguimos ver; como si al mirarnos en el espejo nos diluyéramos en el fondo, como si en nuestro reflejo faltara una parte. No hay significante que dé nombre a la angustia de MN, no hay palabra o imagen que la contornee, que la limite a un lugar. La estrella o la flor se desdibujan, como lo hace su identidad.

Me reencuentro en el regazo que me ofrecen los textos de Sami-Ali, para entender aún mejor estos elementos recurrentes en la obra de MN:

“Ellos no simbolizan el cuerpo o partes del cuerpo (lo cual supone ya cumplida una actividad de simbolización que busca y que se busca a sí misma), sino que continúan las líneas de fuerza que atraviesan el cuerpo. Son literalmente objetos imágenes del cuerpo”.

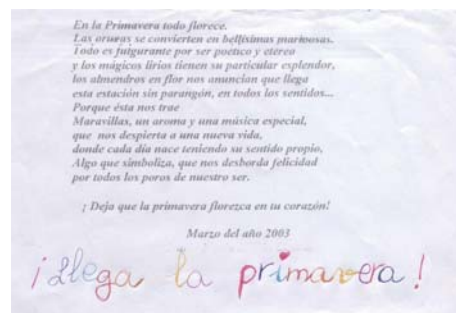
(M. Sami-Ali, 1996, p. 78)

Objetos que reflejan un cuerpo que pierde su poder de proyección. Existe una realidad corporal, la que MN encuentra torpe y gruesa, con la que le cuesta caminar, la que oculta bajo su ropa, pero esta es sólo un aspecto de su cuerpo. Su cuerpo imaginario es el que se agujerea, el traspasado, el efractado, del que su corte de pelo o esta imagen son reflejos.

Hacia el final de la sesión, MN va calmándose. Sus palabras se espacian, orientándose, como las mías, hacia su obra. De pronto, recuerda que tiene algo para mí. Me regala la copia de un texto que le encargaron en el taller de terapia ocupacional y que ahora preside uno de los tableros de anuncios del centro. Su título es *“Llega la primavera”*. No me es ajeno, pues hace unos días me enseñó otra copia que iba a llevarle a su madre al hospital, preguntándome insistentemente si creo que le gustaría a ella. MN parecía estar ensayando la entrega en un acto transicional. Lo había adornado con calcomanías de mariposas, en cada una de las cuales parecía volar el deseo de complacer a su madre. Transfiere su deseo, que vuelve hacia mí en una nueva copia. Pero en ésta ya no hay mariposas; sus colores ordenados en serie se organizan en las letras del título, exaltado con signos de admiración que parecen elevarlo, suspenderlo en el aire.

Dice así:

“En la Primavera todo florece
Las orugas se convierten en bellísimas mariposas.
Todo es fulgurante por ser poético y etéreo
Y los mágicos lirios tienen su particular
esplendor,
los almendros en flor nos anuncia que llega
Esta estación sin parangón, en todos los
sentidos...
Porque ésta nos trae
Maravillas, un aroma y una música especial,
que nos despierta a una nueva vida,
donde cada día nace teniendo su sentido
propio,
Algo que simboliza, que nos desborda felicidad
por todos los poros de nuestro ser.



¡ Deja que la primavera florezca en tu corazón !

Marzo de 2003
(Nombre y apellidos)''

El texto pone palabras a muchas de mis reflexiones respecto a MN. Desde los primeros momentos, atendí a las numerosas apariciones de la mariposa, que parece haber ido desplegando sus alas a lo largo de todo el proceso. Una mariposa en espera de esta primavera que hoy nos describe MN: la nueva vida donde la oruga por fin se convierte en un ser bello, con una existencia feliz. Quizás la metamorfosis dure diez años, o diez meses; puede ser que el final sea este paisaje acogedor, o puede que sea la muerte. Pero los lirios, o las flores del almendro parecen anunciarle un tiempo propicio, mientras MN se sujeta con el arnés de la esperanza, siguiendo el rastro de una diminuta luz en medio de la oscuridad.

Ahora, su cabello recortado me parece parte asimismo de esa metamorfosis esperada. Para lograr convertirse en mariposa, la oruga desecha parte de su cuerpo. A pesar de ser un proceso duro, no es del todo violento. De la misma manera, y desde el primer instante, la intervención en su propio cuerpo me pareció más un acto simbólico, a pesar de su carácter impulsivo, que una autoagresión. Es reflejo de la castración a la que se siente sometida, un aviso que nos anuncia, expresado con sus propias palabras, la posibilidad de morir como única salida, pero no parece buscar la muerte ni la propia agresión. Es también puerta de paso hacia otra situación; provoca un cambio: de aspecto, por un lado, y también en la atención que concentra sobre ella, ante la alarma del suicidio, suscitando una mudanza en el reflejo que le ofrecen *los otros* como imagen especular. En efecto, probablemente se mostrarán con una actitud más cuidadosa, más atenta hacia ella. Así, la

imagen especular que se ofrece es de la merecedora de dichos cuidados, frágil mariposa o lirio delicado, con lo que la metamorfosis o el acto de florecer, al menos por unos días, parece un hecho consumado, no potencial.

Sesión 36 del Segundo Ciclo. Jueves, 27 de Marzo de 2003.

Propuesta: Personal

El pasado martes no asistió al taller. Esto me resulta algo inquietante, pues las terapeutas no sabían la razón. Por un lado, sé de su interés por no faltar a su cita, con lo que su ausencia, por lo menos hasta este momento, nunca ha sido voluntaria. Esto se une a las circunstancias que atraviesa en estos días; sus últimas vivencias, que compartió conmigo, han sido especialmente angustiosas para ella.

Al cabo de unos minutos de abrir la puerta de nuestro espacio, aparece algo sofocada. Comienza a hablar, disculpándose por no haber venido, pero algo ha cambiado en su manera de hacerlo. Es la primera vez que la veo tan dispersa: su discurso se forma de multitud de ideas que va formulando sin concluir ninguna. Corta las frases, incluso las palabras, como si obedeciera a la orden repentina de guardar silencio, saltando a otra que no tiene aparente relación con la anterior. Es como un mosaico de fragmentos en los que habla de muchos temas:

- Intenta explicar, en primer lugar, la causa de su ausencia el martes pasado. No ha podido venir, pues la ha llamado el médico forense de los juzgados, para no sabe qué. Esto le produce una gran ansiedad. Al cabo de la sesión, me he podido enterar de que tiene miedo de que le den la invalidez, como le dieron a su hermano. La he tranquilizado quitándole importancia.
- Inmediatamente después, nombra a su padre, diciendo que es buena persona, pero que está enfermo. Es como si lo disculpara de algo que no cuenta. La aparición de su padre en medio de su discurso, sin otra razón que él mismo, me resulta especialmente llamativa. Me parece curioso que sea precisamente hoy la primera vez que lo hace, justamente cuando su angustia interfiere de manera tan evidente en la articulación de sus pensamientos, que se amontonan y atropellan, como hacía la pintura el último día en su obra.
- Vuelve a primer término su hermano, enfermo mental y paciente internado aquí: siempre intentando destruir sus ilusiones, cuestionando su actitud.
- Otro tema que se mezcla, sin intervalos de descanso, es la primavera, las flores de

su casa, que, según dice, "son tardícs". Nombra los lirios, las rosas. Dice que en su casa se está muy bien. Al hilo de lo que contaba, le he preguntado si le gustaría vivir alguna vez sola. Entonces, entrecortadamente, como todo lo demás, me refiere la posibilidad en un futuro de compartir un piso, o ir a vivir a la residencia Manuel de Falla, pero esa idea no le gusta. Creo que le produce mucha ansiedad pensar en salir de su casa. Sus frases siguen siendo inconclusas, se entienden por el contexto.

Emprende el trabajo en su imagen. Trae la idea de introducir una palabra: "INFINITO", que comienza a escribir sobre lo que, en principio, correspondía al cielo. Ella lo entiende como un título. Las letras nos devuelven el arco iris recurrente en sus obras: inmerso en la secuencia de claves de sol que, como dones, cubrían la cabeza de la bailarina, o avanzando pesadamente sobre la mirada que surgió a partir de la obra de Modigliani. Modelándome en el pensamiento pendular de MN, me pregunto hacia donde viajará esta vez este arco iris ambiguo, anunciador de la vida y de la muerte, del principio o del fin. MN apuntala su palabra con la primera y la última letra, que se fijan rotundas al cielo, sujetas por el color rojo, reflejo del que aún protagoniza la imagen.

Parece que el discurso inicial haya conseguido amansar el ritmo interior de MN. El movimiento de su mano contrasta con el estilo entrecortado de sus palabras, y se entrega, como en días pasados, a la minuciosidad de la pincelada precisa, que repasa el borde de cada letra. La observo, mientras reparo en el valor significativo de este término. Se abrocha de inmediato en mi recuerdo a las reflexiones acerca del tiempo en MN, a la mariposa que lo acotaba en diez palmos; como el deseo de saber cuándo acaba el *invierno* y comienza la *primavera* para ella. Decía entonces que no sabía si serían diez años o diez meses para ser feliz, para *su* primavera, cuando la mariposa vuela por fin, ("¡ Deja que la primavera florezca en tu corazón ! "), o para morir. "Morir, y acabar de una vez" con su invierno interminable, con su invierno INFINITO, que viste de colores, (de deseos), "para compensar", como lo hace el jardín de su casa, precursor de estaciones más prósperas.

Sé que le preocupa el final del taller, aunque no lo ha verbalizado más que en un par de ocasiones. Quizás esconde también este dolor en la zona privada que no comparte, en la zona sin luz. Pero abril está cada vez más cerca y todos/as los/as asistentes al taller conocen por mí misma y por sus terapeutas que acabará en este mes próximo. Quizás esta palabra proclame su deseo de continuación, algo que ha expresado alguna vez dentro y fuera del taller.

Sigue trabajando, siendo consciente de que esta obra le llevará tiempo. Las nubes que aún estaban huecas, empiezan a cubrirse. Comienza, silueteando su contorno con una banda negra, color nada habitual en su obra. Hacia su interior, se suceden varias bandas concéntricas que, según verbaliza, pretenden evocar el arco iris, pero sus colores se ahogan con el cinturón negro que los aprieta hacia dentro. Por fuera, una gruesa línea gris (quiere ser plateada), rodea las nubes. Estos dos organismos, comienzan a erigirse en protagonistas, tanto por su ubicación, como por el fuerte contraste que le otorga la banda negra. Dice:

“Quiero meter el arco iris dentro de las nubes grises.”

Los colores interiores a ellas, pretenden aportarle *luminosidad*, y sin duda lo consiguen, pero el negro funciona como el agua en el hierro candente: esa luz no traspasa sus límites, no se expande generosa a lo externo, sino que parece que ardiera hacia dentro. Esta *luz*, reparadora de la oscuridad, me parece como las disculpas de MN hacia su hermano y su padre. Cierta resplandor, que quiere ser plateado, suaviza el oscuro límite.

Pero MN verbaliza:

“Las nubes son grises, aunque las voy a poner plateadas.”

La plata parece dignificar el color gris, aportándole *fulgor*, (uso sus palabras). MN resguarda y abrillanta el exterior, intenta llenar de color el interior, pero mantiene el límite oscuro que distancia estos elementos de los otros. La estrella, el elemento más grande, participará de este mismo límite gris, con el que conecta con las nubes. La flor, sin embargo, aún vaga incorpórea entre las pinceladas del fondo; su transparencia la ausenta de este diálogo entre la estrella y las nubes.

Pienso, mientras observo el entusiasmo que empieza a atisbar en la mirada de MN, en su tendencia a buscar el sentido de cada cosa, como *signos* de su realidad vital; así como sé de su celo en guardar lo que considera “su vida privada”. En muchas ocasiones verbaliza estas asociaciones sin demora, casi al compás de su pensamiento; hoy, trabaja en silencio. Reparo en la gran estrella, de colores amables según su imaginario, con su corazón azul, como el cielo INFINITO, hacia donde no puede llegar; quizás tendría que esquivar esas nubes que se interponen en su camino. Miro después la flor, ausente y presente. Y me detengo en la semejanza de este escenario con las circunstancias de su vida, mientras su pincel subraya la palabra que corona la imagen, desplazando en su forma tubular aún con más acento, aquella apasionada música de flauta.



Comienza a prestar atención al espacio de fondo que aún queda entre los distintos elementos. Me pide un poco de ayuda para conseguir un color “lo más parecido al dorado”. No le doy la solución, sino que le ayudo a descubrirlo, para comentarle después sus propios progresos en este sentido. MN sonríe y comienza a pintar estrellas de cinco brazos, como si la estrella mayor pudiera mirarse, multiplicándose en muchos y pequeños espejos que le ofrecen un reflejo dorado, (como sus cuadernos, sus recortes, sus imágenes), trayendo el cielo hacia sí, ya que no puede llegar a él. La flor, aún sigue ausentándose, como su madre.

Propuesta: Personal



Llega a nuestro taller con una sonrisa tímida. Sonríe especularmente al saludarla, pero con más intensidad que ella. Intento partir así de su propio material emocional favorable para intentar incrementarlo. Ha entrado casi detrás de mí, como de costumbre, ocasión que aprovecho para celebrar su puntualidad y su compromiso. Aún sonrío más. Al parecer, según me cuenta, llega siempre antes de la hora de comienzo y me espera en el taller ocupacional. Hoy hacía una ficha para entretenerse.

Advierto que su cabello ahora es mucho más corto, pero sólo le digo que la encuentro muy bien. Me replica que su hermano le ha arreglado el pelo, primero con unas tijeras y luego con una maquinilla eléctrica. Dice que tenía demasiados trasquilones. No le hago ninguna observación al respecto, pero creo que el *arreglo* ha sido demasiado drástico. Al contarme lo del pelo, me dice que le cuesta *un poco* acostumbrarse a verse así. Luego, hablando de su hermano, el más pequeño, me cuenta que le causan mucho malestar los cambios y añade, mirándome intensamente:

"A muchas personas les pasa eso, ¿no crees? que le cuestan mucho los cambios."

Reparo en la cadena asociativa: desde su propia vivencia ante su nueva imagen corporal, que dice que le cuesta *un poco* admitirla, lleva su discurso hacia el malestar que producen los cambios, transfiriéndolo a su hermano, y por último a un indefinido grupo de *muchas personas*, donde quizás puede caber ella. Quizás le resulta más fácil que el enfrentamiento con la realidad de su propia ansiedad ante las variaciones. Su hermano es ese *no-yo*, hacia donde puede mirar desde un lugar seguro. Es parecido a dejar el hueco reservado en esta última obra, bordeándolo, hasta ser capaz de enfrentarse a él.

En el taller estoy predispuesta, desde sus primeros momentos, a mantener la calma ocurra lo que ocurra. Con el tiempo, y ya sobre el terreno, he adquirido además la capacidad de contener mis propias emociones, para que pasen inadvertidas por los/as pacientes-clientes. Esto no significa que sea impermeable a determinadas circunstancias. Por ello, no puedo evitar sentir cómo algo en mí se remueve ante su último comentario. Sé que el final estaba programado desde hace tiempo, pero, al decir eso MN, la certeza del sufrimiento que le va a ocasionar esta ruptura se hace presente. Soy consciente, aún más en estos momentos, de cómo me siento yo también. Evidentemente, como cualquier proceso, éste también debía tener un final. Pero mi sensación es que estoy "obligada a abandonarla". Ahora recuerdo que la última vez que referí esta fecha que ahora se acerca,

hablando con un tercero, MN fue la única que, al marcharse mi interlocutor, me volvió a preguntar "cuándo se terminaba el taller". Su rostro reflejaba cierta ansiedad.

Adoptando su particular estilo de rodeo, intento dar respuesta, con suavidad, a sus inquietudes. Espero, no obstante a que ella comience a hablar de este tema en concreto; sé bien que una parte de mí se proyecta en su reflexión. En efecto, sé que a mí también me cuesta este cambio que se nos avecina, así que pongo buen cuidado en no dirigir la conversación hacia ese lugar que hemos de resolver ambas, para estar muy segura de que atiando sus necesidades en primer lugar. MN no se hará esperar demasiado. Entre los cambios de los que hablamos, surge de manera natural este tema. Entonces le digo que el final de mi estancia aquí está muy próximo; pero ante la perspectiva, luego truncada, de que el taller permanezca, le hablo de que quizás continúen unas personas que conocerá la semana siguiente. Me veo a mí misma proporcionándole una vía de salida a la esperanza, un ámbito transicional que, como diría Winnicott, haga más fácil el destete. MN se queda en silencio, así que le pregunto directamente qué piensa de esto. Responde con una pregunta, y un gesto angustiado:

"Es que tienes que preparar tu trabajo, ¿no?"

Le contesto afirmativamente, pero sigo diciéndole que hay posibilidad de mantener abierto el taller, y que yo vendré algún día para ver cómo van las cosas. Para hablarle de esto, me apoyo en el acuerdo previo con la coordinadora de terapia ocupacional. Pero la realidad es que esto no ha sido posible, precisamente porque el coordinador se ha dado cuenta de que no se trata de un espacio para entretenimiento o para el aprendizaje de técnicas artísticas. Él mismo argumentaba que nuestro taller es algo mucho más complejo, que efectivamente tiene todo el carácter de un proceso terapéutico; porque hay una presencia, la del guía del taller, que no puede ser cambiado de la noche a la mañana; porque el carácter íntimo de los vínculos que se establecen entre éste/a y paciente, (o cliente) no se pueden desplazar hacia otra pareja.

Ella no lleva reloj, y en su intención de no estar más tiempo del que debe durar la sesión, pues dice con expresión apagada que "sabe que me tengo que ir", me pregunta la hora continuamente. Esto lo hace muy a menudo, sobre todo en las últimas sesiones, donde lo vengo notando cada vez más. Le tranquilizo diciéndole que cuando tengamos que acabar, ya le avisaré, pero insiste. Parece que temiera el desenlace, sabiendo de la duración limitada del taller, pero prefiere poner el límite ella a que lo haga yo. Es como si cada vez que llegara la hora de terminar, MN ensayara el final definitivo. Parece responder a la forma en que manifiesta su pulsión de muerte: ante el temor de ser aniquilada por su sufrimiento, verbaliza su intención de preferir poner término a su vida. No en vano repite:

"Pienso en el suicidio. Es preferible morir. La muerte es la única salida."

Estas reflexiones parecen contrastar con la recurrente aparición de la esperanza, de

la reparación en sus palabras y en su obra. Pero su pensamiento *a punto de cruz* parece necesitar de la puntada hacia un lado, para bordar sobre ella en sentido opuesto. Quizás sólo así pueda avanzar.

Comienza a intervenir en la flor. Sus pétalos se tiñen de color. Toma el color blanco y subraya el contorno de cada uno de ellos, así como el centro de la flor. Entonces me mira y comenta:

“He rodeado de blanco la flor para darle luz...., la iba a pintar negra, por las ilusiones perdidas. Pero lo pasado, pasado. También iba a meterle el arco iris, pero ya está en las nubes, que es donde debe estar, como signo de esperanza. Esto lo he puesto así, porque parece una sonrisa, (refiriéndose a la nube de la izquierda) . Ésta, (la de la derecha) no, pero la voy a cambiar”.

Pinta una línea roja en el centro de la nube derecha. Sus palabras me hacen ver efectivamente dos bocas, pero cuesta ver las sonrisas anunciadas. Dice que en las nubes es “donde debe estar” la esperanza, por eso “les mete el arco iris”. La estrella protagonista adoptará los mismos colores que una de estas nubes, la que se sitúa justo encima, como si de algún modo se reconciliara con ella, en una relación especular evidente, aunque la línea negra persiste. Ella dice que la aportación de amarillo y blanco es “porque quiere que resalte”. Es decir, quiere que se distinga, que sobresalga, y para ello se acomoda a los colores de la nube, quizás sin ser demasiado consciente de que reproduce su esquema. Lo cierto es que, haciendo esto, y según sus propias razones, *“ha metido el arco iris”* también en la estrella, y con él la esperanza. En efecto, si observamos su evolución, la estrella ha ido cobrando energía a lo largo de la elaboración de esta imagen. Sus primeros momentos, débiles en el pensamiento emocionado de MN, la confinaban a la pequeñez en la infinita negrura de su angustia. Pero al aparecer sobre el formato, nuestra estrella se acerca, intentando definir su contorno. Sólo después de que las nubes se hicieron visibles al fin, consigue dibujar de manera definitiva su perfil plateado, para recargarse, por último, de luz dorada, a la vez que la flor sale de su mudez. Paralelamente, MN ha recobrado su sonrisa, casi imperceptible, como en las nubes, que ilumina intermitente su discurso relajado y suave, a pesar de que su voz mantiene un tono amargo, como si aceptara, resignada, su propia tristeza.

A partir de sus palabras, el color negro, aparte de ser la negación de la luz, adquiere un valor significativo muy concreto. Su aparición es “por las ilusiones perdidas”. Así como la flor se recupera de sus sombras, las nubes no pueden hacerlo. MN reconoce su negrura, como una realidad innegable.

El contexto donde nubes, flor y estrella establecen relaciones también ha cambiado, al ritmo que se producían las conexiones o el silencio. Si, en principio, MN nos presenta dos espacios perfectamente delimitados por sus colores planos, conforme los elementos de la composición se van definiendo, parecen querer participar el uno del otro. Como en un

diálogo, empiezan a compartir el color de cada uno, a integrarlo. Como en cada una de sus obras, MN dedica el tiempo final a este fondo que en un principio encontramos dividido en dos zonas. La reconciliación permite que se mezclen. Entonces, el color azul del cielo primigenio conquista el espacio rojo, lo inunda, sin llegar a anularlo del todo.

MN advierte el cambio que supone la integración del color azul por todo el formato y comenta que es por la canción *Azul*, a la que ha hecho mención en otras ocasiones, cuyo video clip transcurre en una playa donde el cielo aparece azul y rosa. Recuerdo que, en efecto, esta canción hizo su aparición en el cuadro del flautista y la bailarina. Entonces quiso transferir este escenario romántico a su obra, pero, lúcidamente, lo hace introduciendo la palabra que da título a la canción en su obra, condensando de este modo en ella, tanto el contenido de ésta como todo lo que le suscita al escucharla y ver el video clip. Traer de nuevo el espacio placentero donde se desarrolla, a esta obra de ahora, parece culminar su proceso de reparación. Allí donde MN se desintegraba, ahora construye un lugar confortable, donde es posible el perdón, el amor y la ternura, pues "lo pasado, pasado".



Al final de la sesión me dice que ha acabado su obra. Como siempre, recoge sus materiales y colabora en la limpieza y el orden de los que aún quedan esparcidos por la mesa de trabajo. No está demasiado habladora, pero cuando le felicito por su obra, dirige la mirada hacia ella y la deja reposar, con aire satisfecho.

Sesión 39 del Segundo Ciclo. Martes, 8 de Abril de 2003.

Propuesta: Personal

MN no falta a su cita. Aparece muy pronto y saluda con energía, a pesar de que la tristeza vela su voz. Con gesto decidido, me dice que trae una idea clara para su próxima obra:

"Quiero pintar una cucaracha en un fondo morado...Así es como me siento, como una cucaracha."

Dice que además va a incluir una palabra: "*METAMORFOSIS*".

Me emociona reparar en su determinación de utilizar el soporte pictórico como una pantalla en blanco donde proyectar sus sentimientos, y en el reconocimiento verbal de hacerlo así. Esto lo efectúa con tanta naturalidad, que se ha convertido en algo cotidiano. Recuerdo otras muchas sesiones, ya lejanas en el tiempo, cuando MN afirmaba no pintar lo que sentía:

“No voy a pintar lo que siento, sino lo que quiero.”

MN creía imponer su deseo consciente en todo cuánto hacía, sin advertir que en cada pincelada se iba destilando la fuerza de su inconsciente. Poco a poco descubrió, a través de la representación de sus sueños, que la actividad artística le abría la ventana hacia ese paisaje ignoto, hacia ese saber que puede recorrer a lomos de su pincelada. MN reconoce ya en su trazo, el ritmo de su emoción:

“Hoy me siento muy mal..., por eso pinto así.”

A estas alturas, sabe que al traer al espacio pictórico sus fantasmas, los dota de forma y dimensiones, pudiendo librar batalla con ellos, en la seguridad del espacio de contención que el taller, la actividad y mi sostén le proporcionan. Su evolución nos ha conducido a vivenciar este prodigio cada día, y se hace necesario, como ahora, revisar los pasos caminados para no perder la perspectiva del largo sendero.

El anuncio de sus propósitos se asemeja al que anticipaba en su obra anterior. Pero, como sabemos, tiende a reparar la imagen de la desolación, sustituyéndola por otra que ilumine la puerta de salida. De modo que, a pesar de sus palabras, me mantengo expectante a que su obra responda efectivamente a ellas.

Como siempre, MN me sorprende, elaborando el color anticipado. Empieza mezclando ella misma, sin ayuda de ningún tipo, hasta que consigue un tono bastante apagado, violeta oscuro.

Advierto que he olvidado el radiocasete en el coche, por lo que, conociendo la importancia que le da a la música, le digo que voy a acercarme a recogerlo, que no tardo nada. Pero ella dice, sin mirarme:

“Prefiero que no te vayas, hoy no la necesito.”

¿Afirma con esto que lo que necesita es mi presencia? Espero así sus palabras, que creo adivinar, ávidas de mi escucha, por si mi contratransferencia me estuviera indicando, de manera certera, el deseo de MN de hallar en mí, una vez más, el sostén de su angustia.

Su mano decidida mueve el pincel de un lado a otro, en silencio, hasta que su voz contenida rasga la quietud:

“Creo que no tengo identidad. Es como si no fuera nadie, como si no me hubiera encontrado a mí misma”.

Le recuerdo, sin hacer juicios de valor y sólo atendiendo a la evidencia, todo lo que ha hecho, tanto fuera como dentro del taller. Sólo ella ha sido la autora de sus textos, de sus imágenes, de su sonrisa y su tristeza, de su comprensión hacia los/as otros/as asistentes al taller, de su afán de colaboración. Sus actos y sus pensamientos son como trazos que la dibujan y la representan. Nadie es un papel en blanco. Ha de prestar atención, además, a las emociones que despiertan sus palabras, o sus imágenes, muy valoradas especialmente en el contexto de la comunidad terapéutica. MN parece asumir todo esto en una inspiración profunda que parece oxigenarla. Se hace el silencio de nuevo, pero su pincel se desliza ahora con más calma. Como si hubiera encontrado la respuesta a mis observaciones, vuelve su rostro hacia mí para decirme que el color violeta “es un síntoma de resignación y espiritualidad”. El color preferido es la señal de otra elección, la que parece, si no resolver su sufrimiento, al menos hacerlo soportable.

Me explica que eso lo relaciona con un sueño, donde aparecía un violín cubierto de polvo. El violín no es de color violeta, ni puede decir donde se situaba este color en el sueño, pero está relacionado de algún modo. Dice que no sabe explicarlo. Le comento que quizás fuera más fácil pintarlo. Nunca llegará a hacerlo, ni volverá a hablar de este sueño. Pero la imagen que describe aun rondará mi pensamiento un tiempo, guardada celosamente, como todas las demás, por si apareciera en alguna ocasión. De alguna manera, se ha abrochado ya al color violeta; no sólo “resignación y espiritualidad”, también, como sabemos desde hace tiempo, “melancolía”, junto a la “discreción” y la “sencillez”, aportadas cuando lo encontramos en las flores del mismo nombre. Ahora, la imagen de un violín cubierto de polvo, parece hablarnos de abandono, de soledad, de silencio, de espera, aguardando que alguien lo tome entre sus manos y haga vibrar sus cuerdas, (como esperaba la bailarina ese beso inaugurador); liberándolo del tiempo gris que se ha ido depositando sobre él.

Como si hubiera preparado un estanque de *resignación y espiritualidad* donde reflejarse, o sumergirse, MN cubre toda la superficie del cartón. Ningún elemento vendrá a situarse en ella, en principio. Advierte que necesitaría dejarlo secar un poco para que lo que quiere pintar no se diluya. Empiezo a atisbar su necesidad de definir, (¿de encontrarse?), de no dejar que su deseo se disuelva, así como cierta pereza en precisarlo, lo que me hace dudar de nuevo acerca del ser anunciado que vendría a representarla. Dice que *no tiene identidad, como si no fuera nadie, como si no se hubiera encontrado a sí misma*, pero sí que había hallado, al menos inicialmente, una imagen con la que identificarse: se siente *como si fuera una cucaracha*. Pero ahora no muestra prisa en contornear este reflejo de sí misma; quizás se siente así, pero no quiere contemplarse como

tal. Entonces nos sentamos y me dice:

“Ahora estoy pensando en pintar en vez de un cucaracha, que es demasiado fea y desagradable, un gusano y la mariposa que sale de él”.

De su discurso extraigo dos cuestiones:

- Por como se había expresado antes, esos calificativos, (“demasiado fea y desagradable”) que atribuye ahora al insecto, iban dirigidos a sí misma, ya que se identificaba con la cucaracha. Es la segunda ocasión en que, llegando con una imagen preconcebida que refleja su estado de ánimo, en el momento preciso de construirla, la niega y repara con otra positiva, en la que apunta cierta tendencia a la esperanza. No quiere representar la desolación. De nuevo, la actividad artística le proporciona un medio para reparar.
- De la cucaracha inicial con la que se identificaba, ha pasado a hacerlo con un gusano, pero no cualquiera, sino el que contiene potencialmente a la mariposa. Cuando le oigo decir esto, retomo todas mis reflexiones en torno a las mariposas que vuelan por sus obras, desde los primeros momentos. Atendí ya entonces a mis emociones respecto a ellas, no como interpretación certera, sino como posibilidad. Ahora, puedo constatar por su propia verbalización, que efectivamente, encarnan el deseo de MN. Si siente que no tiene identidad es quizás porque desea mirarse en el espejo y hallar esta mariposa anhelada; ahora busca su reflejo y no se encuentra, porque lo que le es devuelto, es la imagen de un ser que dista mucho de serlo: definitiva cucaracha, de la que no se puede esperar nada, o esperanzador gusano, donde el cambio aún es posible. La esperanza recurrente de MN la sitúa permanentemente en un estado larvario, del que lucha por salir, pero que mantiene en sí, aunque ocultas, todas las posibilidades de belleza.

El supuesto tiempo de espera a que la pintura seque sobre el soporte le proporciona una razón para detenerse en su obra, así como un espacio temporal de reflexión al que parece invitarme. De este modo, se sienta a mi lado y me pregunta acerca de la palabra “metamorfosis”, que quiere incluir como otro elemento compositivo más. A MN le gusta mucho, cuando hace sus investigaciones alrededor de determinados conceptos, partir de su definición. Le propongo que, mientras esperamos, podríamos mirar en el diccionario enciclopédico de la pequeña biblioteca del centro. Esta idea le encanta. Buscamos este término, y comienzo a leer sus distintas acepciones, a petición de ella. Enseguida me para, pues le interesa tanto, que quiere que se lo dicte. Así que vuelvo a empezar, y ambas lo recogemos en nuestras libretas. Leo todo aquello que se refiere a esta palabra:

“METAMORFOSIS:

Transformación de una cosa en otra. Cambio extraordinario en la fortuna, el carácter o el estado de una persona. En Biología significa transformación importante del cuerpo y del modo de vida, experimentada por ciertos vertebrados, como los anfibios, y ciertos insectos en el transcurso de su desarrollo.

Numerosos animales nacen en estado de larva, con una morfología muy distinta de la del estado adulto. Después de un tiempo más o menos largo, durante el cual la larva experimenta un crecimiento, pero sin cambiar notablemente de forma, se produce un fenómeno mucho más radical: la metamorfosis. Este fenómeno se observa en los anfibios (rana), en algunos peces (anguila), en todos los insectos superiores, en la mayoría de los crustáceos, en los equinodermos (erizo de mar), en muchos celentéreos e incluso en ciliados (tentaculíferos). La metamorfosis comprende siempre la eliminación de órganos larvarios (por recuperación fagocitaria o por simple rechazo) y la formación de órganos nuevos (alas de los insectos). Para el animal es un período crítico durante el cual a menudo no puede comer ni defenderse. En los insectos consiste en una ninfosis y viven en una especie de “sueño”. La mortalidad es considerable en el momento de la eclosión, más o menos traumática, que sigue a la metamorfosis, cuando ésta tiene lugar al abrigo de una envoltura (pupa, crisálida, envoltura ninfal). Cuando el cambio de forma se realiza por etapas sucesivas, se habla de metamorfosis progresiva.”

“METAMORFOSIS, LAS:

Poema en quince libros, compuesto por Ovidio a partir del año 1 o 2 d. J.C. Recoge todas las leyendas relativas a la transformación milagrosa de un ser humano en piedra, vegetal o animal.”

“METAMORFOSIS, LA:

Novela de F. Kafka (1915). En un marco y con una escritura realistas se inscribe un suceso fantástico: el viajante G. Samsa se encuentra metamorfoseado en un insecto gigante; morirá víctima de la repugnancia y de la violencia de su familia, imagen del destino del hombre y del artista sujeto a la incompreensión de sus semejantes.”¹¹²

Conforme voy leyendo, advierto, sin dar muestras de ello, las conexiones que se producen con el discurso recurrente de MN. Las palabras que subrayo son aquellas en las que ella me ha detenido para preguntarme qué significaban. Es en lo primero que voy a reparar.

¹¹² Diccionario Enciclopédico LAROUSSE, Vol. 5, Pág. 1583. ED. Planeta S. A., Barcelona, 1984.

Al leer la palabra “estado”, dentro del contexto: “*cambio extraordinario en la fortuna, el carácter o el estado de una persona*”, MN pregunta inmediatamente qué significa ahí la palabra “estado”. Le respondo que creo que se refiere a su situación, a la manera en que está, a cómo se encuentra. En mi respuesta no apunto a nada definitivo, pero ella parece contentarse con esto. Es probable que lo haya relacionado con el estado civil, tema que le preocupa a menudo. A veces, me ha contado que su familia, (tías, tíos y primos), le han dicho con frecuencia a su madre: “Ésta ya no lo cata”, refiriéndose a ella y a su estado de soltería, que presumen definitivo. Esto es motivo de cierta hilaridad que le hiere profundamente. Cuando me habla de esto, lo hace con gran pesadumbre. Pero lo que manifiestamente le apena más no es no tener pareja; afirma:

“Estar soltera es también una forma de estar en el mundo..., ¿no?... , más vale estar sola que mal acompañada, porque los hombres son muy dominantes y no quieren una esposa, quieren esclavizarte”.

Lo que le atormenta, según sus palabras, es que su familia se burla de ella con este tema, y con otros. Cuando busca refugio en su madre, siente que ésta justifica dichos comentarios; su espejo, de donde espera infatigablemente un reflejo amable, le ofrece *una realidad* que MN no puede evitar reconocer. Es la voz de ese primer Otro, que se autoriza a sí mismo para dictaminar lo absoluto, la que nos acompaña para siempre, desde donde todo nos puede ser dado y arrebatado.

El reflejo es lo más doloroso:

“Me siento inútil, un estorbo para todos, que no sé hacer nada...Mi vida no tiene sentido” .

La última frase es repetida por MN a menudo, sobre todo cuando se avecinan sus crisis. El sentido de su vida viene desde *los otros*. ¿Por qué? Quizás por esa melancolía irremediable del *otro*, del que MN se siente privada ¹¹³, de quien sigue esperando, sin resignarse a perderlo del todo. No hay separación, no hay pérdida total, no hay duelo y por tanto, no consigue constituirse como sujeto, no tiene identidad. Sus objetos transicionales, a medio camino entre su madre y ella, reconstruyen el cordón, sostén real, carne cortada el día de su nacimiento. Recordemos que MN comparte aficiones y gustos con su madre, con lo que sus obras y sus cuadernos están impregnados del deseo materno, del que ella se hace eco; el que revitaliza, como savia, las conexiones entre ambas. Pero si no puede adaptarse al perfil que este deseo dibuja, MN no halla otro.

¹¹³ Falta de algo que tuvo en otro tiempo.

La otra frase en la que paramos la lectura es “*por recuperación fagocitaria o por simple rechazo*”. Conociendo ya la manera simbólica en que suele interpretar MN todo, intento dar el carácter más suave posible a esta frase, que puede ser un poco violenta. Le digo, con todo cuidado, que el insecto al metamorfosear en adulto ya no necesita ciertos órganos, es decir, ciertas partes de su cuerpo, por lo que las elimina.

Ella insiste con el significado específico de “*fagocitario*”. Le digo que esta palabra en concreto se refiere al acto de comer, y que, como se trata de una recuperación por este acto de introducir otra vez en el cuerpo, se refiere que el animal transforma lo que no le sirve en su estado adulto en algo útil, es decir, que no lo pierde, sino que le otorga una forma nueva. Le pongo una metáfora como ejemplo: Es como si una niña que ha llevado trenzas de pequeña, al hacerse mayor prefiere soltarse el pelo; esa misma melena le sirve en su etapa de niña y luego de adulta, sólo ha cambiado de peinado. También puede cambiar llevando el pelo más corto, que sería la otra opción. Ambas opciones empiezo a elaborarlas como igualmente válidas en el cambio de aspecto de esa niña que ha crecido, al que le otorga un valor simbólico. También hago la observación de que hoy en día, la moda para chicas adultas es seguir llevando trenzas, que sería un tercer modo. En lo que hablo no sitúo nada como lo mejor, son diferentes alternativas en igualdad de valor. En ningún momento personalizo el tema ni con ella, ni conmigo; pues es ella, si quiere la que puede hallar la relación.

Este ejemplo, sin embargo, y aunque yo no lo mencione, se relaciona tanto conmigo (mi propia infancia y mis propios cambios), como con ella (el acto de cortarse el pelo, cuando quiere “metamorfosear”). En realidad, surge en mi discurso de manera espontánea, porque pertenece a mi propio crecimiento, pero advierto que tiene esa zona de conexión con sus vivencias. Cuando ella se corta el pelo, es siempre después de tener un problema, simboliza su deseo de cambiar, de romper con los esquemas establecidos, que ella califica de *caducos*. Es un acto que cobra importancia dentro del lenguaje simbólico. Inscribe en su cuerpo este deseo de cambio. En nuestra conversación no aparece ninguna referencia concreta a su reciente experiencia en este sentido, pero en sus palabras, veladas por cierta ambigüedad, creo entender que, después de lo que hablamos respecto a este gesto, MN parece comprender mejor su propia actitud, pues está otorgándole un significado positivo y esperanzador a lo que antes estaba cargado de negatividad.

En efecto, recordemos que cuando se corta el pelo, no lo hace excesivamente, ni mal del todo. Pero, lo que recibe, de manera general, es desaprobación, por eso quizás después esconde su cabeza con un gorro, y se avergüenza de su aspecto. La última vez, en concreto, su hermano ha intervenido sobre su acto, como ella dice, con la intención de, según sus propias palabras, “repararlo”. Algo que necesita reparación es porque no está bien, porque se ha dañado de algún modo. No obstante, siempre que se ha cortado el pelo, en el primer momento, nunca he pensado que lo hubiera hecho ella sola. No parece efecto de una acción arrebatada, sino que mantiene cierto control. Si así fuera, no creo que

podiera impedir darse cortes de diferentes tamaños, e incluso herirse, pero nada de eso pasa cuando ella lo hace. Tiene algún trasquilón, que no parece ser más que el resultado de la poca pericia. Al verla, con ese cambio de aspecto, le he dicho que está guapa. La diferencia entre esto y algunas tendencias, entre personas consideradas no enfermas, que cuando están algo tristes, consideran que verse de otro modo les viene bien, y van a la peluquería, o se compran alguna ropa nueva, es ni más ni menos que cuantitativa; como si mirásemos este fenómeno con una lente de aumento. Por lo tanto, considerar su acto como algo ilícito o, en cierto modo, despreciable, (como se puede ser testigo fácilmente, simplemente escuchando lo que le dicen algunos/as de los/as integrantes del personal sanitario no facultativo, como celadores, monitores y auxiliares), es incurrir en un reduccionismo, no sólo inservible, sino paralizador de la posible y propicia elaboración de sus emociones. Parece ser, como coincidimos la terapeuta 1 y yo ¹¹⁴, un acto simbólico, la expresión de un deseo, y no nacer de la intención de hacerse daño, como quizás tampoco lo sea el acto paralelo de herirse la muñeca levemente. No se trata de descuidar estos episodios, quitándoles importancia, ya que la sombra del suicidio, al parecer, sobrevuela con frecuencia su historia; todo lo contrario, se trata de no esquivarlos, dándole la oportunidad de elaborarlos.

MN muestra generalmente en sus obras, el momento en que esa transformación que desea ha sido ya. Pero le cuesta representar esa imagen especular donde se reconocería en el momento actual, o sea, antes de cambiar; mucho menos, el puente entre ambos momentos. Por eso, hoy me sorprende que, por propia iniciativa, quiera pintar algo con lo que se identifica *ahora*. Como hemos visto, viene con la intención de pintar una cucaracha, dando la razón de forma verbal: "es como me siento", sobre un fondo morado con el que quiere expresar "resignación y espiritualidad". Esta determinación, aunque luego no la lleve al cabo del todo, es muy importante, pues muestra su enfrentamiento con la realidad de su emoción.

Cuando expresa su deseo de sustituir la cucaracha por un gusano y la mariposa en que se convierte, reparo en la repugnancia que le causa la cucaracha. Se ha identificado, en principio, con el objeto de su propia repugnancia. Dice que es "demasiado fea y desagradable". Quizás la palabra *demasiado* nos indica el traspaso de una frontera de la que no es posible volver; la metamorfosis está concluida. Un gusano, sin embargo, es como el momento de silencio en un discurso, donde cabe esperar aún cualquier posibilidad de

¹¹⁴ La revisión de nuestras observaciones y reflexiones son tan valiosas para mí como para la terapeuta 1. Para mí porque constituyen una auténtica supervisión, de manera directa, que va conociendo mi trabajo al tiempo que éste se desarrolla, y sobre un terreno bien conocido por ella. A la vez, le proporciono datos acerca de los/as pacientes que facilitan su propia labor. Pero estos intercambios ponen en evidencia una falta: la ausencia de estos con el equipo clínico. Es muy cierto que, desde mi situación como investigadora, no puedo esperar más que la buena disposición de personas que, como ella, se han prestado voluntariamente, pero no por eso dejo de pensar en cuanto se pierde en esta falta de comunicación, sobre todo, por cuanto pueda dejar de hacerse sólo por desconocimiento.

decir, de escuchar, o de sentir.

Pero no dejo atrás esa primera identificación. Hablamos de que la cucaracha, popularmente menospreciada, puede ser considerada todo lo contrario. Como ejemplo y al respecto, le pregunto si conoce la obra de Federico García Lorca. MN es una persona con bastantes inquietudes respecto a la cultura, que suele conocer las obras literarias y musicales pertenecientes a lo que se llama convencionalmente, (no sin ciertas reservas personales), *arte culto*; por lo que se puede hablar con ella de estos temas no sólo aceptablemente, sino con amplitud. Ha leído algo de Lorca, pero más bien la poesía, por lo que no conoce la obra a la que me refiero: *El maleficio de la mariposa*. Esta obra, cuya lectura tengo en este momento muy reciente, reúne curiosamente los dos personajes que estamos manejando hoy: las cucarachas o curianas, (llamadas así por el autor), como seres dotados de alma, y la bella mariposa. Le cuento un poco el argumento: Se trata de una historia de amor. Un *curiano* joven y poeta, al que intentan casar con una curianita adinerada, se enamora perdidamente de una mariposa que cayó desde la punta de un ciprés y se rompió un ala, permaneciendo en el pueblo de las curianas hasta su recuperación, momento en el que se marcha, dejando al *curianito* en la más absoluta tristeza. Visto así, la cucaracha no resulta ya tan desagradable. Federico García Lorca usa la cucaracha, un ser habitualmente despreciado, para construir un personaje lleno de espiritualidad, un personaje más hermoso aún que la mariposa.

MN me escucha con atención y reflexiona acerca de lo que lo hace bello:

“Ya sé eso de que la belleza está en el interior....pero el interior no se ve.”

Sin embargo, como después reconoce, ella misma ha sido capaz de ver esa belleza a través de los actos y las palabras del *curianito*, (más o menos transmitidas por mí, y por lo tanto, filtradas por mi propia emoción). Le digo que, quizás si conociera la obra por sí misma, su percepción cambiaría, pareciéndole aún más agradable, o tal vez, algo menos, pues hemos de tener en cuenta que se lo estoy transmitiendo yo, desde mi perspectiva, que no tiene por qué coincidir con la suya, aunque pueden ser igualmente válidas. Añade:

“Entonces..., la belleza también depende de quien mire.”

Su reflexión parece preguntarme qué pienso al respecto. Me reencuentro con mi propio discurso de meses atrás, diciéndole que la belleza no es un valor absoluto. Está sometida a tantas variables que resulta imposible de definir, de manera que lo que hoy se admite como canon, no hace mucho tiempo no lo era, y dentro de unos años, sin duda, volverá a cambiar. Otro tanto ocurre si nos movemos de nuestro lugar de origen: lo que en nuestra cultura occidental se coloca como ideal, ha de bajar de su trono en otros lugares donde el paradigma de belleza es, con toda probabilidad, totalmente distinto. En efecto, es la mirada la que lo construye, pero ésta, en contra de lo que la publicidad y los medios de comunicación populares nos hacen creer, no es única. Lo realmente hermoso es

precisamente esta diversidad: millones de ojos diferentes, de pieles, de anatomías; millones de pensamientos, de palabras, pronunciadas en lenguas distintas. Cada ser humano es excepcional, *“singularmente creado”* y partícipe de esta *belleza universal*, de la que nadie, tampoco ella ni yo, quedamos excluidas/os. Resuenan las palabras que me acercan al pensamiento arendtiano:

“El amor al mundo que vuelve “mundano” pasa por los seres humanos: amar el mundo significa amar a los seres humanos que lo habitan. (...) Pero la humanidad también es el amor a cada uno de los seres humanos en su carácter excepcional, como singularmente creado.”

(Françoise Collin, en Fina Birulés, 2000, 84-85)

La mirada amorosa hacia lo diferente nos redescubre: los accidentes más tortuosos de nuestra propia topografía física, psíquica y emocional se vuelven visibles al calor que prodigamos a *los otros*. Aquello de nosotras/os mismas/os que apartamos, disfrazamos, rechazamos, por no encajar en el hueco que nos asignan, recobra su nitidez, franca y clara, en nuestro auto abrazo conciliador. El horizonte de nuestro paisaje interior se ilumina y nos muestra como seres dinámicos, sin esencia fija, con la capacidad de recomenzarnos a la luz de esta *esperanza activa* que nos inaugura una y otra vez. Es la misma esperanza que clama MN como “lo último que se pierde”, la que le hace sentirse en continua espera de transformación; metamorfosis que nunca empieza, que nunca se culmina.

Parece que MN se mantuviera justo en este punto: cubierta por su envoltura ninfal de la que teme desprenderse para dilatar en lo posible el encuentro con sus alas; sus circunstancias vitales le hacen vislumbrar un futuro que apaga sus deseos, que la despoja de sus sueños. Pospone las temidas alas negras, demasiado pesadas, demasiado feas y desagradables de la cucaracha, para permanecer en estado larvario, mientras aún cabe la posibilidad de metamorfosear en algo distinto.

Afortunadamente, la mariposa de nuestros sueños levanta el vuelo cuando nos aproximamos mínimamente a ella, alejándose lo justo para hacerse deseo, para saberla inasible. Si la alcanzamos, quizás se deshaga en nuestras manos ya sin anhelo, ya inmóviles de muerte. No me siento lejos: me sé, como MN, larva deseante, a ras de tierra, creyendo, o no, en mi vuelo, con la fe sostenida en unas alas que vuelan porque nunca las tendré del todo.

Pero, para conseguir el estado adulto, la larva ha de desprenderse, mediante la transformación o el rechazo, de elementos que forman parte de su estado larvario. La correspondencia sería, en el caso de MN, por ejemplo, la posibilidad de vivir fuera de su domicilio familiar. Se trataría de cambiar de residencia para poder tener más autonomía, y no estar sujeta a la dependencia de sus hermanos. Pero ella rechaza este cambio, no es capaz de enfrentarse a estas transformaciones, que le resultan demasiado duras. Por otro lado, intenta liberarse, por sus propios medios, de la atadura que le sujeta, esos esquemas

preestablecidos que su madre y hermanos le intentan imponer: ha de ser “una segunda madre” para ellos, obligatoriamente, lo cual le obliga a “esclavizarse” en el hogar. Esto suele ser causa, como ya sabemos, de crisis de su enfermedad. MN rechaza la dependencia de su familia, pero duda de la oferta que le hacen sus facultativos: quizás teme comprometerse a ese otro vínculo social que se le propone. Si para liberarse de un lado, tiene que atarse a otro, MN parece preferir resignarse a estar sujeta por los mismos hilos de siempre, en su antigua telaraña; aunque le hagan sentirse como un insecto atrapado, sus nudos conocidos le parecen más confortables que esa otra flamante red que se le ofrece. Aún le queda el recurso de desprenderse del todo:

“La libertad respecto al vínculo social conlleva en sí un goce extremo, cuyo punto más alto es el suicidio.”

(Pablo Garrofe en José L. Slimovich, Francisco Cruz, Manuel Duro, Bernard Levy, 2004, 37)

Pablo Garrofe nos explica lo que MN afirma cuando nos dice que piensa en “el suicidio como la única salida”, la única puerta que le conduce a la libertad. Libertad y muerte aparecen redundantes en el discurso preliminar de sus horas más oscuras. Sus preguntas, encarnadas en su cabello cortado, en las heridas de sus muñecas, en sus pasos vacilantes, no hallan respuesta; quizás con la muerte, al menos se interrumpiría el sufrimiento de formularlas. MN propone la renuncia a la elaboración, posiblemente porque sabe que si se enfrenta a su horizonte, tendrá que admitir la pérdida definitiva de la esperanza y el enfrentamiento con la realidad más cruda: su ser en el mundo, su existencia desamparada. Pero, “la esperanza es lo último que se pierde” y allí se atará MN para posponer el duelo, para no sentirse sola.

Identificada con el propio objeto de su demanda, reclama su ser de sujeto al *otro nutricao*, cifrado en el inconsciente como ese *Otro materno* a quien se dirigía la demanda originaria. Pero el reflejo que se le ofrece le muestra algo muy distinto de su deseo, como si ese ser de sujeto no fuera merecido, por lo que se culpabiliza sintiéndose inútil, estorbo; una vida sin sentido.

El último fragmento que nos acerca a su problemática particular es aquel que nos refiere a la novela de Kafka. MN ya conocía esta obra, con lo que asiente reconociendo, cuando leo “morirá víctima de la repugnancia y de la violencia de su familia, imagen del destino del hombre y del artista sujeto a la incomprensión de sus semejantes”. Es probable que se identifique con este ser incomprendido: alguien a quien su madre “no sabe escuchar”, quien recibe la burla y el desprecio de sus hermanos, a quien no se la cree capaz de nada.

MN vuelve a la imagen que está construyendo hoy, después de un rato de comentar todas sus emociones vinculadas a la palabra que ocupa hoy la sesión. Le preocupa que la palabra “METAMORFOSIS” quede bien definida, suficientemente oscura y distinguida

sobre el fondo. La hace en mayúscula, en el borde superior del cartón, situado horizontalmente, repasando varias veces cada letra. La larva anunciada aparece en la parte izquierda, como una línea curva, algo zigzagueante, que parece avanzar hacia la derecha. Su primera idea es colocar a su lado la culminación del proceso en forma de mariposa, pero advierte que tiene poco espacio. Le digo que, efectivamente, he traído hoy un formato demasiado pequeño, sobre todo para el tipo de cosas que hace ella, pero que esto lo solucionamos rápidamente; la tienda de materiales que hay en la facultad de Bellas Artes está tan cercana que no tardaría más de unos pocos minutos. Le propongo comprar un formato mucho más grande, pero prefiere encontrar la solución con éste que ya tiene. Al final, opta por dedicar este cartón exclusivamente al período larvario y tomar otro de igual dimensión para el estado de mariposa. Así sintiéndose mucho más libre, elige otra palabra que ocupará la franja inferior lindando con el borde. Esta palabra aparece como solución al cambio: “RENACIMIENTO”; lo que significa para ella esta metamorfosis, es como un sinónimo, o su consecuencia inmediata. Estos tres elementos los hace de color negro.

Durante un buen rato en el que voy a atender a FG, la dejo sola en la sala, pero yo estoy muy cerca, en la habitación contigua. A través de la puerta abierta puedo ir presenciando la introducción de nuevos elementos y colores. Así, nos encontramos de nuevo con la palabra “AZUL”, ya recurrente en su obra. Por tanto, su incorporación vuelca toda su catexia,¹¹⁵ que desplaza a este escenario lóbrego la luz de otros días. Las palabras de amor, la música y la danza que vinculaban a la bailarina y el flautista; a MN y su deseo. El resultado es mucho más luminoso. Por último, surge el doble especular de la larva, también en azul. La situación de las palabras, así como la disposición de las larvas y las estrellas, le otorgan un carácter muy dinámico a la imagen, que parece formar parte de una corriente que avanza en el sentido de la lectura, de izquierda a derecha, y ligeramente descendente.

Entre la dura y larga *metamorfosis* y el *renacimiento*, esperanza y lejanía, circula un río de caudal tranquilo que se desliza melancólicamente, dejando en su superficie azul un rastro de estrellas; camino que la larva puede seguir mientras contempla su propio reflejo en el agua.

MN sonrío cuando me acerco. Le pregunto acerca de estos elementos:

“Creo que..., si se está produciendo la metamorfosis..., no se puede mantener este color tan oscuro, ni esta tristeza...¿no? ... Además..., hay una frase de Rabindranat Tagore, que dice: Si lloras por haber perdido el sol, las lágrimas te impedirán ver las estrellas.”

¹¹⁵ Recordemos que la catexia o catexis se refiere a la energía psíquica que está unida a una representación.



El pensamiento de Tagore es: *"Si lloras porque no puedes ver el sol..."*, pero no habla de pérdida. El sol extraviado acentúa las sombras, que parecen detener, en su negrura, cualquier movimiento de vida. Pero MN repara en la posibilidad de encontrar un camino en la oscuridad, invirtiendo el sentido de su pulsión y dirigiéndola hacia la luz, hacia la vida, como tantas otras veces. Sólo con la repetición de lo no definitivo, de perseguir la luz reiteradamente, de no haber concluido su metamorfosis, se siente habitante de su cuerpo, que sigue siendo una posibilidad, no la solución final.

Giran en el mismo carrusel, unos tras otros, su esperanza, el deseo de reparación, la sensación permanente de la pérdida, motor del deseo que le hace recobrar la esperanza nuevamente. Vuelve a pasar por los mismos lugares, por el paisaje repetido del abatimiento, sin eludir el rito sacrificial en el que entrega su cuerpo redentor, que se manifiesta como memoria de su vulnerabilidad. MN, como cualquier otro ser humano, siempre a la espera del otro, se encuentra tan expuesta, tan inmediata, tan infinitamente sola...

"El amor dará a esa soledad el estatuto de abandono. En todo caso, su cuerpo no será en definitiva más que la muda huella del abandono, unas veces bajo el modo de la insatisfacción, otras bajo el modo aún más doloroso de un cuerpo que en ese espacio de subjetividad no se vivifica con la experiencia de ser causa de deseo. ¿Cómo buscar entonces un consuelo para su pétrea incertidumbre?"

(Francisco Pereña, 2002, 188-189)

Quizás sólo dañando su cuerpo, puede apercibirse de él, puede reclamar compasión y compañía, pedir hospitalidad para su sufrimiento. Muestra la larva negra, momento de oscuridad, que mantiene en su lugar, aún cuando la luz azul viene a asistir su soledad. Pinta entonces una segunda larva, que reconoce como la misma en un momento más avanzado de la transformación.

Verbaliza:

"Tengo que hacerlo así, porque el cambio es poco a poco."

Al mirar su obra, pasan por delante de mí todas sus imágenes, aseguradas en un imaginario de flores, estrellas, mariposas,..., seres aparentemente felices que se deslizaban de unas obras a otras. Un día, sus palabras le anunciaron como "una diminuta luz en medio de la oscuridad", imagen que no llegó a ser, al menos de manera manifiesta. Hoy MN se identifica verbalmente con la representación que en efecto lleva a término. Se presenta a sí misma como una posibilidad de ser: aún cuando su realidad parece

prometerle un futuro nada propicio, proyecta un camino hacia la luz, pero sin ignorarse, reconociéndose tal y como se siente ahora. Parece, sin embargo, que en su imagen descubriera su propio saber: que no hay más luz que la del propio camino, el débil resplandor que nos podemos ir procurando a cada paso, con cada estrella, con cada flor; que el sol omnipotente del Otro, sencillamente, no lo volverá a encontrar, porque nunca lo perdió, porque nunca lo tuvo.

Sesión 40 del Segundo Ciclo. Jueves, 10 de Abril de 2003.

Propuesta: Personal



Como he hecho cada día, me encamino hoy por última vez hacia el taller de terapia ocupacional, ritual iniciático en el que me he dejado ver, en el que he cruzado cada vez las primeras palabras, las primeras miradas con los/as asistentes al taller. Es el momento del encuentro, en el que la presencia de las terapeutas, aunque no imprescindible, resulta fundamental. Antes de que llegue, ya avisan del comienzo de la sesión, animando a la asistencia. Una vez que estoy allí, suelen hacerme partícipes de su diálogo, de manera que facilitan mi integración dentro de la dinámica cotidiana. Por otro lado, me comentan las circunstancias del día, o detalles acerca de alguna persona en concreto, información que puede llegar a ser muy valiosa. Todo esto hace que la sesión se inicie de manera fluida y confortable.

MN suele llegar casi siempre antes de la hora de comienzo. Habitualmente, las terapeutas le proponen una actividad para este tiempo de espera. Por eso, a menudo me la encuentro como hoy, trabajando en una ficha de las que le dan mientras yo llego. No sé qué han hablado con ella en esta ocasión, aunque llevan un tiempo avisándome del malestar que les manifiesta con la proximidad del final de nuestro taller, y las conversaciones que tienen en este sentido. Por ello, cuando veo su expresión sonriente, pienso en la posible intervención de estas profesionales. Se muestra feliz de verme, y me dice que ha traído algo. Como siempre, le celebro su dedicación y seriedad en el trabajo. En efecto, se ha traído unas estampas muy pequeñas, con imágenes de dibujos animados, para trabajar en la segunda parte de su obra sobre la metamorfosis. Me muestra como preferidas, dos: una de ellas muestra un personaje femenino que parece estar durmiendo, sobre ella vuelan mariposas, dejando estelas brillantes; la otra presenta a este mismo personaje en un jardín, cercano a unas guirnaldas de flores.

Cuando la terapeuta 3 ve la primera imagen me mira y exclama, buscando mi complicidad:

“¡ Esta es muy significativa !”

MN, rápidamente pregunta:

“¿Qué quieres decir con eso?”

Ambas decimos que es porque la imagen es muy romántica, como ella.

Caminamos hacia nuestro espacio, a muy pocos metros, mientras me pregunto si el pequeño intercambio de palabras tendrá algún efecto sobre MN. Muy pronto preparo el material y comienza a trabajar. Me dice que se va a basar en la segunda imagen. Le hago mención de la primera, preguntándole si va a utilizar algo de ella. Pero ha decidido que la segunda expresa mejor lo que ella quiere:

“No se trata de estar soñando, esta estampa muestra ya el sueño hecho realidad. Y los sueños, sueños son.”

Añade que esta afirmación es de Calderón de la Barca. Hay en sus palabras cierto enojo, como si no quisiera saber nada más acerca de la primera imagen. Me pregunto si en su decisión no tendrá nada que ver el reciente comentario de la terapeuta, ante el que reaccionó como empujada por un resorte. Tanto, que su interlocutora no respondió de manera inmediata, dejando un espacio de silencio corto pero incómodo. Parece que MN se hubiera sentido invadida en su intimidad, y la terapeuta, con su respuesta algo vacilante, se lo confirmara. Quizás no quiera hallar su reflejo en la imagen de la muchacha soñando con mariposas, y le moleste la conexión que la terapeuta ha hecho. Sin embargo, el acto de traer esta imagen, e incluso su respuesta emocional, parecen evidenciar que se reconoce de algún modo en ella. Es posible que la obra que ahora construye no hubiera sido la misma sin ese incidente.

Comienza a dibujar a lápiz el personaje femenino. Como en la mayor parte de su obra, inicia su trabajo concienzudamente por la parte izquierda del formato, poniendo mucho cuidado en las proporciones. Este es un tema que le preocupa, especialmente cuando lo representado son seres humanos. Me parece revivir el momento en que comenzaba a situar al flautista dentro del gran soporte de entonces. Hoy trabaja en un formato mucho menor.

Mientras dibuja, como siempre, hablamos de muchas cosas. Me pregunta si tengo libros de psicología, o si entiendo un poco, porque sabe que no soy psicóloga. Le digo que no voy a saber mucho más que ella, pero que me pregunte lo que quiera por si puedo ayudarle. Me plantea si he leído algo acerca de los diferentes caracteres que existen. Ante mi expresión de extrañeza, dice:

“Por ejemplo, ¿es igual un colérico que un sanguíneo?”

Le respondo que no tengo mucha idea, pero que debe ser parecido. Íbamos a seguir hablando de esto, pero en ese momento entran dos terapeutas a hablar conmigo. Luego el tema ha perdido fuerza. El acercamiento a este tema me hace pensar en los últimos enfrentamientos que ha tenido con su familia, en especial con su hermano. Es probable que también magnifique su reciente reacción ante la terapeuta.

Cuando retomo la conversación con ella nos centramos más en la obra. Me dice que va a llamar al personaje que está haciendo "Dorotea". Le digo que es un nombre muy hermoso:

-¿Cómo se te ha ocurrido? Es muy bonito.

-"Porque es un nombre pastoril".

La conversación deriva hacia la circunstancia inminente de la finalización del taller. De alguna manera, MN quiere darme a conocer sus propios proyectos, como si quisiera dejar constancia de su determinación:

"Me puedo entretener todo el tiempo que necesite, pues hasta Mayo tengo tiempo... Lo importante es que la obra quede bien...¿no?"

Esto lo dice sin mirarme. Su expresión y el tono de sus palabras, con cierta dureza, dejan entrever el convencimiento de estar en el derecho de imponer su deseo. Ella sabe bien que hoy es el último día, pero no habla de esto, sino de la continuidad de su actividad en el taller. Me parece oportuno entonces recordarle que mi labor ha terminado, para no dejar lugar a dudas de mi ausencia. Pero ella dice enérgicamente:

"Quiero seguir pintando..., aunque no estés tú."

Acojo con entusiasmo esta decisión, y así se lo manifiesto, silenciando mis dudas acerca de su permanencia una vez que se encuentre sola en nuestro espacio. Le animo así a seguir el camino que ha elegido, para lo cual, aún ausente, haré lo posible para ayudarlo. Lo primero que voy a hacer, como le anuncio, es procurar que el taller se mantenga abierto, en las horas que lo hemos tenido habitualmente. En efecto, voy a decírselo a las terapeutas ¹¹⁶. MN quedará sola unos minutos. No era imprescindible hacer esto de manera tan inmediata, pero me parecen interesantes estas pequeñas ausencias que vengo ensayando en los últimos días, como preparación a la ruptura definitiva que habrá de venir.

¹¹⁶ Las terapeutas se mostraron dispuestas a mantener el espacio abierto, incluso a preparar los materiales y a estar pendientes de quien quisiera trabajar en él. La realidad, que ya se preveía, fue que MN sólo acudió una vez más.

Mientras, MN sigue avanzando en su dibujo. Desde la sala de terapia ocupacional puedo ver cómo borra repetidas veces, buscando la forma que materializa su deseo. Quedan muy lejos los temores de las primeras obras, en las que se apuraba si las cosas no salían de inmediato. Ahora borra, vuelve a hacer, vuelve a borrar.

Cuando le comunico alegremente el resultado de mi gestión, me mira y asiente, pero no sonrío. Al rato, después de un largo silencio, me pregunta por el aparato de música. Advierto que lo había olvidado por completo, y así se lo digo, disculpándome por mi distracción.

Me sorprende mi propio olvido, que me hace constatar, nítidamente en esta ocasión, mi contratransferencia. A pesar de mis palabras de aliento, de mi sonrisa, soy consciente de lo forzado de mi actuación. Siento que estas horas son el preámbulo de una pérdida, y me siento insegura y triste, aunque no lo muestre. Mis actos, tan dinámicos, casi festivos, barnizan mi verdadera emoción, muy cercana a la de MN. Pero he de mantener ese atisbo de esperanza que no se pierde, aunque sea a fuerza de enarbolar una alegría que no siento. En la farsa de la que soy protagonista, que elaboro para ella, aún permanezco a la espera de que su sonrisa me sostenga a mí.

Como si fuera la responsable de mi olvido, me pregunta si es que se me ha estropeado el radiocasete con alguna de sus cintas, que estaban tan deterioradas. Su voz vuelve a suavizarse. Es como si no creyera que se me ha olvidado, y se culpaba de haberme causado un daño. Parece que quisiera culparse de algo más; como si esa fantasmática avería irremediable condensara la rotura inminente de nuestra relación transferencial. Le aseguro que el radiocasete está perfectamente, y voy a por él, no sin preguntarle qué música prefiere para traerme algo del coche; pero dice que le da igual. Vuelvo muy pronto con varias cintas, y pongo una al azar, que resulta ser de Joan Manuel Serrat, con canciones muy antiguas, que reconoce en los primeros acordes.

Dorotea ha cambiado de nombre. Ahora se llama definitivamente Coppelia, en honor al espectáculo de danza que tuvo ocasión de ver no hace mucho con su madre. La incipiente Dorotea ha sido desplazada por Coppelia, con la que MN vuelve a traernos la danza a su formato. Pero no sólo esto; hay varias cuestiones que se agolpan en mi percepción. En primer lugar, hay un deseo de MN de nombrar a este personaje, es decir, de dotarlo de identidad, quizás la que no encuentra para sí misma. De manera que con Dorotea ensaya una de estas identidades deseadas. Dice que la llama así "porque es un nombre pastoril". Es probable que, al igual que ocurre en el género literario del mismo nombre, su personaje, como un reflejo de ella misma, huya de la realidad para encaminarse, si no hacia los sueños, ("No se trata de estar soñando, esta estampa muestra ya el sueño hecho realidad. Y los sueños, sueños son."), sí hacia una existencia idealizada, donde la preocupación fundamental es en torno a los sentimientos amorosos y las pasiones. Sin embargo, no tardará mucho en elegir una nueva identidad para su personaje, (¿para sí misma?) y no necesita más que cambiar su nombre por otro, ya

que no habrá ninguna variación en la imagen. Es decir, el personaje es ahora la protagonista de un espectáculo de danza al que fue invitada MN por su madre, sencillamente porque así lo desea. Cada vez que refiere esta circunstancia, vuelve a decir que su madre la llevó a verlo. Parece que se estableciera una determinada relación entre su madre, el personaje y ella misma: la bailarina, hacia donde convergen todas las miradas, parece situarse entre su madre y ella para mostrar el molde con el que, modelándose MN en sus peculiaridades, el deseo de la madre quedaría colmado; MN sería al fin ese objeto que colma el deseo de su madre, que colma el lugar de la falta. De ese modo, la bailarina ideal y lejana del escenario, o las miradas de Audrey Hepburn de sus cuadernos, dejarían paso a una nueva MN, real, sustituyendo a los sueños, a las canciones de amor, a los lirios y a los poemas, peldaños de la escalera por donde pretende llegar a esa identidad ideal.

Coppelia inaugura la composición surgiendo en el lado izquierdo del formato, al igual que hicieron otros personajes en obras anteriores. Su extensión en el espacio condiciona el resto de la imagen, que se desprende de ella como una estela. Observo que repite el dibujo de los labios varias veces. Al cabo, me pregunta si se ve que está sonriente. Pero la expresión del personaje está más cercano al espanto que a la felicidad, probablemente no sólo por el gesto sino por la postura. Los ojos se abren, y sus pupilas retroceden, dirigiendo la mirada hacia abajo, en tanto que los delgados brazos se recogen y acercan sus diminutas manos a la barbilla, como si algo le oprimiera en el cuello, o como si se sobrecogiera. Le respondo diciéndole que le ponga la sonrisa hasta el punto que quiera. Parece que estuviera satisfecha, con lo que ya no borra más.



Coppelia se enfrenta al vacío que aún se extiende hacia la derecha. MN soluciona esta situación con su habitual tendencia a delimitar zonas. Una secuencia de flores marcan el límite del terreno privado del personaje, pero no lo cierran sino que se desvían de su itinerario descendente, para volver a subir. Este segundo tramo se organiza de manera especular al primero. Se establece así un eje vertical de simetría, concluido con una estrella que alarga sus brazos hacia ambos lados. La estrella parece que pendiera; estirando con su peso la guirnalda.

MN me ha enseñado a ver, que dentro de una misma cuestión, se puede esperar una situación y su opuesta: "me quedan diez años, o diez meses, para ser feliz o para morir". Su estilo pendular me hace estar muy atenta al proceso de su dibujo, de su trazo, del que no se puede presuponer nada. Por ello, espero con curiosidad la intervención de MN en el lado derecho, como si aguardara su reflejo, o el de Coppelia. Dibuja, sin arrepentimientos, dos flores que se humanizan, sonriéndose al tomarse de sus hojas-manos. Dice que "bailan juntas el vals de las flores". Observo la proximidad de la estrella: uno de sus picos incide sobre el tallo de la flor. Pero MN no borra esta conexión. Sobre ellas, a la altura del rostro de Coppelia, una vieja conocida emprende su vuelo, como si escapara por la esquina derecha del formato.



Cuando su dibujo está culminado, repasa con rotulador rojo. Después, borra detenidamente los restos de lápiz, a pesar de que le digo que no es necesario, pues la pintura tapaná lo que no sirva. Comienza a mezclar, aunque queda poco tiempo ya de taller, y consigue un color rojo muy brillante, que aplica en algunos elementos.

Recordemos que esta obra nacía a partir de la inmediata anterior, como una continuación de aquélla. Parece que MN no ha olvidado esta relación, que mantiene viva con la aplicación de este mismo rojo a la obra de las larvas. Así elabora tres larvas más que se sitúan en los huecos. Estas larvas parecen corresponder al tercer estadio de la metamorfosis, antes de ser por fin mariposa; antes de ser Coppelia. Dice que su cuadro "necesitaba más luz, más color".

Hablamos mientras, de un tema que ella saca, como siempre hace, de forma directa e imprevisible. Me dice que si creo que tiene memoria. En una ocasión fue al neurólogo, que le dijo que tenía menos memoria que su madre. Me cuenta este tema preocupada, cuestionándose cómo podría tener más. Pero, en realidad, lo que ella muestra es tener bastante, pues recuerda sin dificultad nombres de actores y actrices, reconoce composiciones de música clásica, nombrando sus autores y el nombre de la obra. Pero la razón fundamental para ir al neurólogo fue por la dificultad que tiene al andar, unido a los dolores de piernas. Su caminar es titubeante, como si fuera a poder sostenerse sobre las puntas de los pies, pero en ese momento, su peso natural hace apoyar toda la planta de forma brusca. El neurólogo le dijo que no había razón para que le duelan las piernas, ni para que ande de esa manera, que ella justifica como efectos secundarios de la medicación que toma. Después me pregunta: "¿Por qué crees que me dijo eso?" Quizás MN interprete, que el médico la acusaba solapadamente de su propio dolor, de su propia dificultad, como si fuera autora de su enfermedad, *como si tuviera la culpa*. Entiendo que la medicación pueda provocar los dolores de piernas, e incluso cierta rigidez que le dificulte la locomoción, pero también sé de su deseo de ingravidez: caminar sobre las puntas de sus pies, calzando unas delicadas zapatillas rojas; sin peso, frágil y liviana como una mariposa, con la levedad de un ángel. Pero la propia realidad física de su cuerpo la enfrenta de inmediato, atándola al suelo de manera violenta, impidiéndole el vuelo, irrumpiendo en su terreno privado de sueños para recordarle su pesada carga, que sólo le permite esperar a que todo cambie.



Creo que, al menos en el caso concreto de MN, hay poca atención a la cuestión psicomotriz. No está llevando a cabo ningún tratamiento específico, excepto que, a veces, acude a la piscina con otros/as pacientes de esta comunidad, acompañados/as por un/a terapeuta ocupacional. Pienso en los beneficios que posibilitaría la danzaterapia;

especialmente en su caso. En efecto, ella manifiesta ya mucha afinidad hacia la danza: verbalmente y a través de su obra pictórica; como espectadora; también sabe MN de los hermosos movimientos de sus manos, no sólo reconocidos por mí. Cuánto podríamos redescubrirnos, integrarnos, reconciliarnos con nuestro propio cuerpo, si no se tratara sólo de acallararlo como cuerpo doliente, si se intentara ablandar la rigidez de sus límites, si ella, o cualquiera de nosotros/as, encontrara suficiente sostén para no andar vigilando permanentemente, temerosos/as de que alguien franquee violentamente sus puertas cerradas.

Cuando estamos recogiendo, entran algunas chicas que están haciendo las prácticas. Admiran las obras del taller. Cuando llegamos a las que ha hecho MN, las presento como obras muy buenas, cuya autora se toma muy en serio su labor, estudiándolas con cuidado. MN escucha satisfecha, y sonrío tímidamente a las alabanzas que hacen las chicas. Por último, las invito a la exposición, se sorprenden gratamente de que se vaya a celebrar.

Sé que está muy triste, pero no quiere demostrarlo. Cuando el tiempo se acaba, sólo dice: "¡Hasta otro día!". No quiero engañarla, así que le digo que en unos días no voy a venir, pues voy a estar muy ocupada, pero que dentro de un par de semanas, voy a intentarlo, aunque sea diez minutos, por ver cómo sigue y si necesita algo. Además le he pedido colaboración para elaborar el catálogo de la exposición. Así que no se trata de una despedida definitiva, sólo es más espaciada que otras veces.

Después tengo la oportunidad de hablar sobre ella con las terapeutas. Todas coinciden en el bien que le hacen a MN las sesiones del taller, que lo vienen notando hace tiempo. Asimismo, desde la semana pasada, han notado que descuidaba su aspecto y su higiene personal, que suele ser signo de que algo va mal. Andaban algo extrañadas, pues ahora no tiene problemas familiares, hasta que han caído en la cuenta que ha sido a partir de enterarse del final del taller. Su terapeuta me dice que la encuentra muy triste, hoy especialmente. Le han tenido que aumentar la ayuda domiciliaria un día más a la semana, por el estado en que está su casa, y ella ha pedido expresamente que no fuera en los días en que hay taller "**que no se perdía la clase de pintura por nada en el mundo**". Su terapeuta me dice : "*¿Eres consciente de que lo que has hecho con ella no lo hemos conseguido nunca? Jamás hemos podido hacer que se enganche con ninguna actividad, y ahora está absolutamente comprometida con esto.*" Después de saber esto, aunque ya lo sospechaba, todavía se acusa más en mí la sensación de dejarla abandonada, precisamente ahora, cuando veo que la evolución es tan significativa. Por eso, no puedo dejarla del todo, intentaré estar pendiente, aunque sea de forma mínima.

Unos días después, volví a recoger algunas obras que habían quedado a medias, con la esperanza de que la iniciativa de mantener el taller abierto no hubiera sido en vano. Era muy importante que formaran parte de la exposición. Entre ellas, estaban estas últimas imágenes de MN. Ella había sido la única persona que había usado el taller; su Coppelia aún reposaba sobre el caballete, y muy cerca de ella, como un prelude, el

cuadro de las larvas. Importando el color rojo de las últimas, MN había rodeado al personaje femenino; traspasando sus fronteras como una llama, también había inflamado su piel. En su avance de lava, la pintura roja vuelve ascua algunas flores; las frágiles alas de la mariposa se derriten hacia el fondo. Sólo la presencia del azul aporta alguna frescura, sobre todo en la mirada de Coppelia que parece dirigirse ahora, con toda su potente carga pulsional, hacia el lugar donde el vestido se estira para prenderse a la estrella, como si hubiera de seguir el camino que se inició en la imagen anterior. El lugar donde conduce es incierto; parece situarse fuera del formato. Un horizonte alto y lejano hacia el que vuela la mariposa encendida, hacia el que danzan las flores, arrastrando tras de sí, al final de la cadena, a la turbada Coppelia. Las flores dichosas del dibujo inicial se han vuelto ahora inquietantes; los pétalos devoran sus rostros, aunque aún nos dejan ver el semblante de una de ellas, donde podemos seguir el rastro de una sonrisa. Cuando MN las dibujaba, razonó esta felicidad: se unían para bailar el vals de las flores. Pero después de su última intervención, ha tapado casi completamente una de ellas, y la otra, medio oculta, resulta más siniestra aún: sus rasgos negros parecen rehundir la tez blanca, socavándola como huecos.

Frente a su interés por los límites del dibujo, nos podría sorprender que MN haya considerado esta obra como terminada. Sencillamente, es probable que sólo quisiera acabar cuanto antes, para cumplir con el compromiso de concluirla. Ésta podría ser la razón. Pero al ver esta obra, enseguida conecté con otra de hace un tiempo, en cuyos comienzos ocurría algo parecido: sus elementos se fundían en el fondo, arrastrados por la vertiginosa pincelada de MN, que nunca como entonces, tomaba pintura una y otra vez, engrosando la superficie pictórica, al par que su discurso acalorado. Poco a poco, y a lo largo de las sesiones, fue redibujando contornos, reintegrando los perfiles perdidos, también entonces en un intenso fondo rojo. Argüía que este color era para compensar su malestar, la causa, según sus propias palabras, de su modo de pintar de entonces. Por ello, aunque la elaboración de esta última obra no la he podido presenciar más que en sus inicios, me retrotrae a aquella particular manera de entonces, insistiendo obstinadamente por las mismas zonas, como si escarbaba con desesperación para buscar algo que se hunde un poco más a cada pincelada: el dibujo de contorno o la propia identidad de MN. Por eso, de manera inmediata, supe que se encontraba muy mal. Para constatarlo, antes de marcharme fui a interesarme por ella. El terapeuta me confirmó que estaba cada vez



peor: había venido una sola vez en mi ausencia; después no habían vuelto a saber nada más, ni siquiera había acudido a sus citas con la psiquiatra. Tampoco había dejado ningún texto para colaborar en el catálogo de la exposición. Es fácil reconocer que, ante las nuevas circunstancias, ni la actividad ni el espacio son tan confortables como antes. Su malestar, corroborado por el terapeuta, esta vez no halló sostén.

Poco después se inauguraba la exposición. Esperaba, aunque con muchas dudas, su posible visita a ésta, pero esto no ocurrió; las terapeutas que acompañaron al grupo de pacientes seguían sin tener noticias de ella.

Unos meses más tarde me la encontré. Caminábamos la una hacia la otra por una calle casi vacía. Ya desde lejos le sonreí; me alegraba sinceramente de verla y poder intercambiar algunas palabras. Ella iba con su madre. Comprendí, por su mirada, que huía de pararse conmigo. Así que sólo le dije: ¡Adiós MN! Me miró un momento en silencio y siguió andando detrás de su madre. Pero cuando nos separaban ya algunos metros pude ver que se había detenido. Su madre siguió hasta el final de la calle donde la esperó, mientras ella y yo nos acercábamos. Volví a saludarla alegremente y la besé, entonces me dijo, con expresión preocupada:



-“¿Has notado que no quería saludarte? Lo siento, es que me encuentro muy mal.”

Le dije que no tenía ninguna importancia, que cuando nos sentimos mal es muy frecuente que no tengamos ganas de nada. Entonces me preguntó si habría más clases de pintura. La respuesta fue la repetición de lo que ya le había explicado en otros momentos: en un futuro no muy lejano quizás fuera posible, pero ahora no. MN asiente resignada y se despide de mí.

Esta vez fue la última que pude hablar con ella, aunque de manera frecuente sigo su proceso por lo que me pueden decir las terapeutas, que es muy poco, ya que apenas aparece por la comunidad terapéutica.

Evidentemente, comenzamos nuestra andadura sabiendo que el camino tenía un cruce en el que habríamos de separarnos, que el tapiz no quedaría más que esbozado, que alguna vez MN volvería a encontrarse sola ante su propio paisaje. Habíamos avanzado a través de la trama de su historia a pasos de punto de cruz; con frecuencia le ayudaba a enhebrar sus agujas. Treinta y dos sesiones, (o quizás diez años..., o diez meses) en los que su mano y su corazón tejieron deseos; yo sujetaba su telar. O cubría de azul sus sueños, mientras mi mirada abrigaba su espalda.

“Penélope, que en cada puntada inscrita en su telar escribía, silenciosa pero certeramente, su propia historia: sus ilusiones y recuerdos del pasado y su intento de postergar la llegada de un futuro que preveía incierto. Un futuro que quiere colonizarle el cuerpo, porque conquistando su cuerpo se obtiene también -matrimonio mediante- el botín de su riqueza, su patrimonio. Una Penélope que, sumergida en el profundo espejo del deseo, trataba de conseguir que la urdimbre y la trama de su resignado trabajo le permitiera dar el paso de tejer sus deseos a hacerlos realidad, le permitiera escribir en la página en blanco de su telar.”

(Laura Borràs Castanyer, 2000, 17)

9. LA COMUNIDAD TERAPÉUTICA.

He presentado el respeto como una herramienta de trabajo, referida al encuentro con los/as pacientes-clientes en la adaptación a sus propias peculiaridades, que me proporciona acercarme a ellos/as y avanzar en el proceso con una dinámica flexible y creativa, dispuesta a dar respuesta a las particularidades de cada caso.

También adopto manifiestamente este lugar de respeto hacia las personas que trabajan en este ámbito. Realmente, se podría pensar que no me queda otro remedio; es cierto, pero habría varias formas de asumir algo inevitable; intento hacerlo desde una perspectiva constructiva. El taller de arteterapia se introduce como un paréntesis con el que no todos/as están de acuerdo. La comunidad terapéutica me otorga un espacio temporal y físico determinado, aunque también lo hace, de algún modo, dentro de su realidad estructural, consolidada como una jerarquía de poderes que guarda un lugar para cada uno de sus integrantes. Un lugar cómodo, donde derechos y deberes están definidos desde hace años, por lo que un elemento nuevo, como nuestro taller, es algo que parece venir a desestabilizar el armazón. Por ello, en sus comienzos, la parcela de actuación es relativamente pequeña; tanto es así que las dos primeras sesiones son en un lugar apartado y con menos duración. Pero parto con una mirada creativa desde lo que tengo, poniendo todo el esfuerzo, la dedicación y la ilusión, que pronto se ve recompensada por la confianza que algunas personas pertenecientes a este sistema comienzan a tener en mí y en la iniciativa.

Esto no evita sin embargo, la resistencia de otros integrantes del personal sanitario. De la aparente indiferencia inicial, han llegado a producirse manifestaciones de auténtico rechazo. En definitiva, soy un testigo vivencial del funcionamiento interno de la institución, donde no tengo lugar que conservar, donde no tengo nada que perder, y esto parece generar temores. Miedo que, como suele ocurrir, tiene como consecuencia cierto grado de violencia.

Mi lugar, lo he tenido claro en todo momento es el de investigadora en arteterapia. En ningún momento he dudado de esto, lo que me ha dado la fuerza suficiente para no arredrarme ante insinuaciones, o claras acusaciones, de intrusismo. Además, el conocimiento de lo que estaba llevando a cabo, puesto a prueba en varias ocasiones, ha generado en mí suficiente confianza y seguridad para no abandonar ese lugar apacible del respeto hacia el trabajo de los demás, por más que determinadas personas, por causa de su propio miedo, no me cabe duda, intentaran desacreditar el mío. Sin embargo, tengo el convencimiento de que siempre es posible encontrar aspectos muy válidos, en las personas, en las situaciones o en las cosas; y en ocasiones, los comentarios desfavorables, en contra de toda intención constructiva, no hacen más que empeorarlas. Es necesario por fin, establecer el amor como un método de avance en la evolución; no un amor ciego, que silencie, soslaye o soporte lo hostil, pero sí que lo sostenga como parte

del proceso. No existen los valores absolutos, siempre hay algo bueno y hermoso que es necesario recuperar, como me regala mi amiga y confidente, terapeuta 1, al decir de mi actuación: *“atender a lo sano”*.

El taller de arteterapia vuelve a ser un paréntesis. Comprendo el temor de los facultativos a mi intervención, sobre todo porque no han tenido ocasión, tampoco se han interesado en buscarla, de presenciar o conocer la manera en que afronto esta situación. De todos modos, entiendo que, en principio, se pueda pensar que entorpezco su estrategia. No soy componente del equipo clínico, por lo que no estoy ni autorizada ni obligada a reproducir las pautas que observo. Soy sólo un regazo que acoge, una mirada y unos oídos atentos a lo que ocurre; soy también la palabra cuando no colisiona ni con el/la paciente-cliente ni con la estructura creada para él o ella, sino que ataja por los huecos que quedan, la zona que no se atiende y parece no necesitar esquemas: la parte sana.

Por otro lado, hay cierto eco en la dinámica de este taller de las pautas de intervención del centro, aunque esto parece ya rizar el rizo: si la dinámica institucional intenta desviar la atención hacia otras cuestiones, potenciando el nivel de actividad, entre otras cosas, la terapia artística coloca el objeto artístico en el centro de la relación transferencial y no el conflicto. Lo que ocurre es que el objeto creado en el taller de arteterapia no es ajeno sino que se elabora como metáfora de dicho conflicto.

La emergencia del conflicto, como era de esperar, ha situado la actividad de nuestro taller en una posición delicada. Inevitablemente, los facultativos de aquellos/as pacientes que han acudido a este espacio, han podido observar cómo surgían imágenes significantes, que con frecuencia, hacían referencia a cuestiones tratadas en consulta. Es comprensible así que, sobre todo en los primeros momentos, hubiera cierta reticencia a nuestra actividad, con todo lo que entrañaba. Sin embargo, excepto un pequeño, aunque importante sector, la mayor parte del personal sanitario ha ido progresivamente valorando nuestra intervención.

Hay que decir que la comunidad terapéutica es un lugar donde las personas conviven mucho tiempo, tanto trabajadores/as como enfermos/as, y esto, como se podrá suponer, genera un ambiente en el que se mezclan sentimientos de diversa índole.

Por un lado, hay personas que conectan mejor que otras, en una relación de igual a igual, con un afán clarísimo por hacer que todo vaya funcionando bien, trabajando porque exista una evolución hacia el progreso. Tal es el caso del psicólogo 1, el coordinador del centro, y la terapeuta 1, coordinadora de terapia ocupacional. Ellos son el motor. El problema surge al encontrar un esquema que ha permanecido igual desde hace unos veinte años. La mayoría de las personas que ellos coordinan, llevan ese tiempo trabajando aquí; entiendo que me refiero a la institución, que no al lugar físico, que sí que ha cambiado. Por ello, tienen establecido el reparto de papeles de una “función” que lleva demasiado tiempo en escena. Cada uno de ellos sabe muy bien su diálogo, y esto es un problema

cuando se quiere representar una obra nueva. Creo que con esta metáfora queda bastante clara la situación con la que se enfrentan cada día estos dos buenos profesionales. Y no con ello quiero decir que los demás, individualmente, no lo sean ni se preocupen por su trabajo, es sólo que no quieren cambiar, pues la rutina y la jerarquía aportan seguridad y comodidad.

Aunque no se me ha facilitado, en ningún momento, el conocimiento de la estructura de profesionales que trabajan aquí, he llegado a hacerme una idea certera de cual es esta. Evitando los nombres, para salvaguardar la profesionalidad de cada uno de ellos, sin dejar de exponer la experiencia real, el equipo de profesionales contaría con dos psiquiatras, dos psicólogos,(ejerciendo como tales), cinco terapeutas ocupacionales y una monitora. Hago la objeción respecto a los psicólogos porque sé que, al menos, una terapeuta y la monitora son también psicólogas, aunque su función sea otra. Además hay enfermeras y enfermeros, celadoras y celadores, auxiliares, cocinera, limpiadoras y jardineros, cuyo número no puedo precisar.

Uno de los problemas que son consecuencia de esto es el hecho de que, al menos durante el tiempo que duró esta investigación, los/as integrantes del *equipo clínico* tienen en común el mismo lugar de trabajo y los/as mismos/as pacientes, pero no hay una dinámica coordinada que integre sus intervenciones; circunstancia que ya me afecta a mí. Cada uno/a trabaja individualmente, sin tener en cuenta el trabajo que realice el/a otro/a, y de ese modo, dificulta el trabajo de los/as demás, tanto por destruir lo que el/a otro/a construye, como por no aportarle el material necesario para ello, quizás un material al que sólo esa persona tiene acceso. Esto, que en principio es una apreciación mía, unido al comentario individual de algún integrante de este supuesto equipo, se me confirma al final de la experiencia, en una reunión que detallo en el capítulo *Retales de memoria*, donde el silencio de todas estas personas que siguió a la afirmación: "*Aquí cada uno vamos por libre*", refiriéndose a la orientación psicológica del centro, parece corroborar que, al menos en esto, sí que están de acuerdo .

Al no haber equipo clínico, nos encontramos con acciones que se dispersan a lo largo del tiempo, que nadie recoge de forma seria. De esta manera, cuando en los primeros días pregunté si habría algún problema para acceder a los historiales de los pacientes, la terapeuta 1 casi se echa a reír, y me cuenta, en pocas y suficientes palabras el estado del "archivo". Se trata del mismo archivo que tuve ocasión de consultar en el año 1990, o sea, hace doce años. Sorprendentemente, (o quizá, no tanto, dadas las circunstancias), siguen siendo aquellas notas escritas por manos diferentes, con tintas de distintos colores, y con distancia en el tiempo, a veces de semanas, de meses o de años. Con suerte, puedes encontrar dos que se refieran a la misma persona. Y ahora, al menos, creo que están dignamente guardadas en carpetas, entonces las revolvíamos dentro de una desgastada caja de cartón. Es decir, que a pesar de la reforma psiquiátrica, con todo ese aire de renovación que entonces se respiraba, nos encontramos con las mismas personas haciendo las mismas cosas; sin conciencia alguna además de que deben cambiar y plenamente

satisfechos/as de que realizan su trabajo correctamente.

Me consta que el psicólogo 1 y la terapeuta 1 son sensibles a estos dos problemas, consecuencia el uno del otro. No puede haber un seguimiento serio de un paciente si no se puede revisar convenientemente su pasado, ni su evolución diaria; así como si no se trabaja en estos términos ahora, ¿con qué material se encontrará el utópico equipo clínico que se pretende conseguir?

El que no haya equipo clínico no me ha facilitado en nada las cosas, pues en principio nadie excepto estas dos personas conocen y valoran mi propuesta. Ellos han constituido mi apoyo fundamental desde el principio, al que han unido fuerzas algunas otras personas, cuyo reconocimiento paulatino ha sido de gran ayuda, no sólo como sostén emocional sino como esa necesaria revisión de mi intervención desde los diferentes ámbitos que trabajan en salud mental: la terapia ocupacional, la psicología y la psiquiatría. Su valoración a lo largo de esta investigación me ha procurado herramientas para modelar matices, para conocer aún más a los/as asistentes al taller, para localizarme junto a ellos/as. Pero, cómo no, he tenido también detractores, aparentemente sólo dos personas, aunque he de decir que su actuación ha sido absolutamente pasiva. Excepto alguna que otra descortesía inicial, a lo largo de los meses, sólo he podido advertir indiferencia en su trato conmigo, o ante mis eventuales observaciones. Incluso, esto se ha mezclado paradójicamente con cierta confianza depositada en mí al derivarme, siempre indirectamente y sin hacer acto de presencia, algún caso, (me refiero concretamente a AN). Por lo demás, únicamente al final de mi intervención, en la reunión con el equipo clínico, (que relato detalladamente en *Retales de memoria*), uno de ellos toma la palabra para poner en duda mi actuación con evidente hostilidad.

Todo esto va a ser contrarrestado por la declaración pública tanto de la terapeuta 1 como del psicólogo 1 ante el equipo clínico, y también anteriormente, ante un auditorio mucho mayor en la fiesta de Navidad, de los beneficios que han observado en los/as pacientes que han acudido al taller; así como por su deseo expreso, apoyado por un buen número de personal sanitario, de que el taller se pudiera mantener. Sus palabras ¹¹⁷, expresadas por ellos mismos, valen más que las mías:

"DESDE TERAPIA OCUPACIONAL HEMOS OBSERVADO EL INTERÉS QUE DESPERTÓ ENTRE LOS PACIENTES, EN GENERAL, LA PRIMERA ETAPA DE TALLER ABIERTO PARA TODO EL QUE LE INTERESARA PARTICIPAR. EN LAS PRIMERAS CITAS SE PARTICIPÓ ACTIVAMENTE POR NUESTRA PARTE,

¹¹⁷ He mantenido las fuentes de escritura tal y como ellos me lo han proporcionado.

PERO LUEGO, AL OBSERVAR EL VÍNCULO MUY FUERTE Y BIEN ESTABLECIDO CON ELIZABERTA, Y ADEMÁS QUE LA PRESENCIA ESTABLE DE CUALQUIER PERSONA DE LA COMUNIDAD INTERFERÍA EN LA LIBERTAD TOTAL POR PARTE DE LOS PACIENTES, NOS HEMOS RETIRADO.

EN LA SEGUNDA ETAPA, SE HA OBSERVADO UNA EVOLUCIÓN MUY MARCADA EN LOS PACIENTES.

DESDE EL "YO NO SÉ PINTAR, NO SÉ HACER NADA" Y LUEGO LLEGAR A RECREAR CUADROS CONOCIDOS Y A PARTIR DE AHÍ ABRIR SU CONVULSO MUNDO INTERIOR.

OTROS, CON UNA NECESIDAD IMPERIOSA DE CONTAR SU MUNDO "DE FANTASÍA, PRINCESAS Y AMOR", MOSTRANDO EN SUS CUADROS, Y LUEGO EN SUS OTRAS ACTIVIDADES CON EL EQUIPO DE TERAPIA OCUPACIONAL, UN DESEO DE SER ALGUIEN DISTINTO DEL QUE LE PERMITE SU REALIDAD COTIDIANA.

CONSIDERO UN INSTRUMENTO MUY IMPORTANTE EL ARTETERAPIA, POR EL ESPACIO QUE CREA DENTRO DE LA INSTITUCIÓN, POR SER UN CANAL MÁS PARA VOLCAR SUS SENTIMIENTOS, TANTO POSITIVOS COMO NEGATIVOS Y POR EL MATERIAL QUE SE OBTIENE, BRINDANDO INFORMACIÓN MUY INTERESANTE PARA LOS SANITARIOS.

ADEMÁS, CREO QUE UNA VISIÓN DESDE "LO SANO" DEL PACIENTE ES UN RESPIRO DE AIRE PURO PARA QUIENES EN MUCHOS CASOS EN OCASIONES NOS "ENVIAMOS" O "NOS EMPASTAMOS"¹¹⁸ EN LA PATOLOGÍA."

(Terapeuta 1)

COMENTARIOS SOBRE ARTETERAPIA // 29-6-03

- Dos han sido las etapas del taller de arteterapia, una primera en la que ha primado la libertad total de acceso a la actividad, la inmediatez del lugar en el que se realizaba (junto a la sala y con las puertas abiertas) y la clara prioridad de la expresión y de la comunicación frente a la técnica. El número de participantes en esta etapa era mayor, la asistencia, el horario y la continuidad dispares. Tengo la sensación de que esta modalidad favorecía la asistencia de un mayor número de pacientes, especialmente de aquellos que tienen dificultades para la realización de actividades de forma constante y para alcanzar una mayor implicación e intimidad. En la segunda etapa, sin perder la libertad de acceso al taller, se ha primado más la constancia y la asistencia, se ha buscado un contexto más íntimo, un grupo reducido y se ha proporcionado al usuario un bagaje técnico mayor de cara a enriquecer su capacidad de expresión. Creo que ambas etapas presentan aspectos positivos y pueden resultar adecuadas dependiendo de los objetivos que se persigan y de las características de los usuarios.

¹¹⁸ La expresión "NOS EMPASTAMOS" es un término que se usa desde el lenguaje psicoanalítico en Argentina. Se refiere a que el sanitario llega a tal conocimiento del paciente y viceversa, que la relación llega a ser difícil, pues, como me explica la terapeuta 1, "nos sabemos mutuamente los trucos".

- Entre los pacientes que atiendo, aquellos que han asistido en algún momento a esta actividad, no me han hecho apenas comentarios acerca de ella. Creo que las características de la actividad y el hecho de que el taller fuera dirigido por una persona ajena a la institución, favorecían la creación de un espacio propio e íntimo.
- En una institución en la que habitualmente se ejerce presión sobre los pacientes para su asistencia a las actividades no se ha observado una asistencia escasa a esta actividad a pesar de la libertad que tenían los usuarios para asistir.
- Me ha llamado la atención el hecho de que personas sin experiencia en el ámbito de la pintura se hayan enganchado con cierta facilidad a este taller, a veces con resultados llamativos.

(Psicólogo 1)

En mis últimas visitas, una vez terminada la experiencia, pude observar que el intento de continuidad del taller fue en vano. Literalmente, la terapeuta 3 me dice: *"El taller funciona si estás tú; si no estás no sirve de nada"*. A pesar de sus palabras, que agradezco, sé que no se trata de mi presencia en concreto, sino de la presencia humana, cercana y confiable de un/a guía del taller o de un/a arteterapeuta, que dote a ese espacio físico de brazos que acojan, de escucha, de palabras o miradas que alienten.

10. CONCLUSIONES

*"¿Cómo voy a cambiarle el color a una ola?
¿Qué se puede querer si todo es horizonte?
¿Qué le voy a enseñar a la suma del viento?
¿Qué le puedo objetar a una noche estrellada
con mi vela amarilla y mi proa emparchada?"*

Silvio Rodríguez

¿Qué se puede concluir, si todo es posibilidad? Tengo la certeza de haberme puesto en camino, de haberme adentrado apenas, y que he de detenerme a examinar mis pasos, por breves que hayan sido.

Me pregunto ahora qué queda de esta experiencia en cada una de las personas que estuvieron implicadas. Sé por las terapeutas que una vez que se acabó el taller, algunos/as pacientes-clientes deambularon durante días cerca de la puerta, inquietándose por si se iba a volver a abrir. Que algunos/as, como MN, ya sin más obligaciones hacia el centro que sus consultas con los/as facultativos/as, dejaron de aparecer por las instalaciones; ella, en especial, se sumió en un gran abatimiento y no acudió más que una vez a pintar a nuestro espacio que, como sabemos quedó abierto y dispuesto para quien quisiera seguir trabajando. Otros/as volvieron simplemente al sol del jardín, a dormirar durante horas.

¿Qué ocurrió a lo largo de los meses, de los días y las horas en cada uno de los habitantes de nuestro taller? Hemos podido re-pasar toda la experiencia, detenernos en sus instantes e ir viendo cómo, a veces de manera explícita, casi espectacular, las propias revelaciones verbales de algunos/as de ellos/as nos confirman las elaboraciones que se han propiciado a partir de sus procesos creadores:

"Es importante que venga..., pintando se expulsan los demonios que llevamos dentro".

(MN)

En otras ocasiones, la constatación de los efectos favorables del taller y de la actividad llevada a cabo en él es tan evidente como discreta, entretejiéndose en la cotidianidad, y quizás no llegando mucho más allá de los límites temporales y espaciales

de éste, pero habilitando paréntesis saludables, o como mínimo, lúdicos dentro de la vida de los/as pacientes-clientes. ¿Cómo despreciar sus instantes placenteros, sus reflexiones acerca de sí mismos, por efímeras que sean?

Cuando comenzamos, dibujamos un mapa que habría de guiarnos. La ruta se concretaba en una serie de intenciones que ya conocemos y que ahora conviene recordar. Nuestro primer objetivo fue plantear un taller en el que, a partir del lenguaje creador, fuera posible la expresión de quienes asistieran a él. Para ello, partimos en principio de un concepto de taller no directivo, de asistencia libre y puertas abiertas, para que sus asistentes pudieran ir y venir, dentro de sus límites temporales. Se contaba con material y espacio suficiente para ello y una serie de premisas fundamentales que aconsejaban los autores y autoras especializados: éstas se resumían en facilitar la actividad a todos/as y cada uno/a de los/as pacientes-clientes, la necesidad de establecer y cumplir límites que favorecieran una buena marcha del taller (espaciales, temporales, relacionales, etc.) y una especial atención a no interpretar y a no incidir en los conflictos. Se trataba de incluir un taller con estas características como un paréntesis dentro de la dinámica clínica y ver qué ocurría.

Pero, ¿qué queríamos demostrar? Entonces, sólo la constatación de que la creación artística puede ser una actividad integradora, que promueva cambios favorables en el ser humano, y por tanto, pueda utilizarse como terapia. Pero esto, ya estaba confirmado por la propia historia del Arteterapia y sus múltiples autores/as. La cuestión era verificar que esto podía ocurrir en el contexto preciso en el que íbamos a trabajar. Para ello, partimos de una serie de objetivos que condensamos en cinco puntos fundamentales, que nos aseguraran, al menos inicialmente, un horizonte hacia el que caminar.

La pregunta sería ahora: ¿se han logrado? Su respuesta afirmativa parece solucionar este capítulo de manera breve y sencilla. Pues, en efecto, si la conclusión fuera entonces sólo la demostración de que estos objetivos se han cumplido, no tendríamos más que remitirnos a la experiencia, buscando a lo largo de cada proceso de qué manera se han verificado en cada uno de ellos. De manera general, podemos afirmar que:

- **El espacio del taller, entendido como un espacio físico y emocional, ha logrado ser suficientemente confiable para favorecer la expresión, la comunicación y el desarrollo de la creatividad.**

Para demostrar su confiabilidad quizás sea suficiente recordar algunos casos en los que la asistencia ha sido casi permanente, aún cuando dependía únicamente, como sabemos, de la opción libre y personal de cada paciente-cliente; y el abundante caudal, a veces verdaderamente abrumador, de objetos artísticos creados. En nuestro contexto concreto, y especialmente examinada desde el ámbito de la terapia ocupacional, así como

desde el de la clínica psicológica, (nos referimos al sector de profesionales que se han situado más cercanos y afines a nuestra experiencia), esta cuestión ha resultado especialmente sorprendente; tanto más en los casos de personas que difícilmente se interesan por alguna actividad, o en los que, a pesar de ello, presentan grandes dificultades para mantener el compromiso de asistir y participar.

Por otro lado, hemos logrado que sea un espacio de comunicación y expresión, atravesando en ocasiones grandes barreras de aislamiento, resistencias que se manifestaban mediante el silencio, el temor hacia los propios materiales artísticos o a la ejecución del más mínimo signo. Hemos trabajado a partir de los propios recursos de cada paciente-cliente y su potencial expresivo, descubriéndolos no sólo en las peculiaridades consideradas habitualmente como tales, (verbalización, habilidades y destrezas de tipo técnico, creatividad, etc.), sino en otras manifestaciones que se relacionan con la patología, como estereotipias, pasividad, resistencia a expresarse verbalmente, verbalización de los fantasmas, delirios, etc. Algunas de estas cuestiones son objeto de trabajo desde la dinámica clínica, que procura minimizarlos para conseguir la aproximación a una conducta socialmente integrada, por cuanto una de sus prioridades es la reinserción social del/de la paciente, que se facilita a partir de la adopción, por parte de éste/a de pautas de conducta normalizadas. A lo largo de la experiencia, y para no interferir en la dinámica, hemos puesto mucho cuidado en no estorbar estas actuaciones clínicas, que se ejecutaban, como hemos podido observar, de manera directa, es decir, presionando al /a la paciente para que hablara cuando sustituía la palabra por algún movimiento, o intentando desviar su atención cuando narraba o se refería a sus delirios. En ningún caso me he situado en el lugar de las/os terapeutas, ni de los psicólogos/as o celadores/as; por tanto, como observadora, si bien no he fomentado estas cuestiones, tampoco las he detenido: he anotado cómo ocurrían, en qué momentos, con qué frecuencia y de qué manera se relacionaban con la vivencia artística. Atendiendo a su intención de significar, nos reconocemos en las palabras de Natividad Corral: *“el síntoma es una metáfora y, como tal, oculta un significante”*. Y es así que la actividad creativa ha devenido, de manera natural, un contenedor para dichas actuaciones, un remanso confortable donde se han traducido en imágenes, en actos creativos que se han integrado como parte del discurso. Ha sido frecuente que, una vez destilados sobre el soporte pictórico, los movimientos estereotípicos fueran más escasos, la resistencia a manifestarse verbalmente se debilitara, o el temor a los fantasmas perdiera intensidad.

Si a primera vista, podría parecer que nuestra estrategia se conducía contra corriente, hemos podido comprobar, como ha percibido el sector del personal sanitario al que me refiero, que lejos de interferir en la dinámica clínica con el *consentimiento* de estas manifestaciones, nuestra intervención las visibiliza como puente significativo hacia la intención comunicativa: la sintonía con el lenguaje propio de cada paciente-cliente a través de la actividad plástica y su despliegue en acto creativo, ha permitido la emergencia del discurso, objetivo común con la dinámica clínica oficial.

- **El taller y su dinámica como espacio contenedor, ha resultado ser sostenedor y acompañante, propiciando el desarrollo del lenguaje artístico propio de cada paciente-cliente, y favoreciendo la búsqueda de una forma diferente de relación con la realidad de cada uno/a.**

Al respecto, son especialmente interesantes los casos que han protagonizado el segundo ciclo, en el que la búsqueda de un lenguaje propio, a partir de los recursos que ya se tenían ha sido uno de los pilares fundamentales. En palabras de la terapeuta 1, ha habido una evolución palpable, desde el *"yo no sé pintar, no sé hacer nada"* a la posibilidad de *"abrir su convulso mundo interior"* a través de la actividad artística, mostrando, tanto en sus obras creadas en el taller, así como (lo que es aún más interesante para el equipo clínico), en el resto de actividades que les ocupan *"el deseo de ser alguien distinto de lo que le permite su realidad cotidiana"*. El trabajo creativo se presenta como la posibilidad de transformar la relación con la realidad que habitan, de la que los/as hace partícipes. Ese deseo de ser alguien distinto, dinamiza el paisaje psíquico y promueve al/a la paciente a no amoldarse pasivamente en su lugar de enfermo/a, a hacerse responsables de sí mismos/as (en la medida que cada patología lo permita). Justamente, uno de los objetivos de la dinámica clínica, es tender a que los/as enfermos/as mentales logren autonomía suficiente como para ser desinstitucionalizados, es decir, que puedan vivir en residencias o pisos tutelados.¹¹⁹

Según las declaraciones de la terapeuta 1, como portavoz del área de terapia ocupacional, parece que la actividad desarrollada en el taller abre vías para el trabajo clínico oficial. Por ello, podemos afirmar que facilita la dinámica clínica, proporcionando a los/as pacientes una mirada distinta sobre su propia realidad. La creatividad, tal y como nos muestra Winnicott, (referida al enfoque del ser humano sobre la realidad, gracias al cual establece una nueva relación con ella), posibilita que la realidad se muestre accesible, y no inamovible y unívoca. Este camino abierto a la contingencia de deconstruirse, y reconstruirse, parece flexibilizar al/a la paciente hacia la intervención terapéutica.

¹¹⁹ Desde la reforma psiquiátrica, que en España comenzó en los años ochenta, heredera de los modelos italiano, francés y estadounidense, se pretende la integración social y laboral de los/as pacientes mentales para poder hacer desaparecer progresivamente el concepto tradicional de hospital psiquiátrico, como contenedor de enfermos/as, integrando los servicios psiquiátricos en el sistema general de salud y propiciando una forma de vida, "lo más normal posible" dentro de la sociedad, . (<http://www.sespas.es/informe2002/cap.15.pdf>).

- **Utilizando la actividad artística y el acto creador como vehículo, hemos logrado que los/as asistentes al taller se sientan capaces y legitimados/as para tomar decisiones, emitir opiniones y reflexionar, al menos en este contexto y sobre las intervenciones y objetos que se generan en nuestro espacio.**

En general, aquellas personas que han frecuentado más el taller, han podido ir avanzando en confianza hacia sus propias capacidades; cada pequeño reto conseguido ha servido de base sobre la que volver a construir. De manera natural, cada triunfo se ha sentido más allá del formato sobre el que se trabajaba: no ha sido sólo el trazo el que se afianzaba sino el/la propio/a autor/a a través de él. La línea deseante que encuentra al fin una forma se convierte en vía de comunicación, de reintegración simbólica que unifica, sintetiza y metaforiza su ser en el mundo, y que se presenta frente a su autor/a como una reflexión de su sí mismo, así como imagen de él o ella ante el otro, una imagen susceptible de ser moldeada por el deseo de su creador/a, y no sólo y exclusivamente ceñida a la mirada del Otro.

Dentro de la estructura psíquica, hay una parte que no enferma. Dice Jung que en el/la enfermo/a mental *"se oculta una persona que debe definirse como normal y que en cierta medida es testigo"*. Parece referirse a esa *"parte sana"* que la terapeuta nos descubre como el territorio de nuestro trabajo, el lugar psíquico que concentra nuestra atención, y que parece estar olvidado, o como mínimo, relegado a un segundo plano en el tratamiento de la enfermedad mental. Ella asegura que *"una visión desde lo sano del paciente es un respiro de aire puro"*, al menos en este contexto clínico. Esta parte sana es el lugar de la capacidad creadora, el lugar de su saber, común a todo ser humano, desde donde se desea y se re-crea el mundo; el lugar de la búsqueda, desde donde se renace desde la acción. Como diría Hanna Arendt, la inserción en el mundo se realiza a través de la acción, que es *"como un segundo nacimiento"*, por el cual podemos confirmar y asumir nuestra propia presencia.

El proceso creativo mantiene la tensión entre lo que se desea y lo que surge, entre lo dado y lo posible, abriéndonos senderos entre la espesura de la contingencia, que nos convoca a decidir nuestros pasos unas veces, y a dejarnos llevar, otras. Como afirma Sue Jennings, a permitir *"la suspensión creativa de las fronteras"*, a dejar que se borren los límites, alternando el control del yo con el abandono, para navegar a merced del acto creativo. De manera que, no hay aciertos ni errores, sólo búsqueda. Enfocada así en nuestro taller, la experiencia artística se convierte en una vivencia liberadora, donde no hay que detenerse a borrar, a no ser que se decida hacerlo; es posible arriesgarse a volcar simbólicamente los fantasmas y deseos, y borrarlos después, o dejar que se encarnen sin temor, para ser reelaborados.

- **Partiendo desde la no interpretación y la no acometida desde los conflictos, hemos logrado visibilizar y verificar la creación artística dentro del taller de arteterapia como posible agente de intervención terapéutica.**

Como ya hemos comprobado, esto se ha hecho evidente en el reconocimiento expreso de un sector de psiquiatras, psicólogos/as, terapeutas, así como del personal sanitario que se relaciona a otros niveles con los/as pacientes, como enfermeros/as y celadores/as, garantes todos/as ellos/as de que se estaban produciendo cambios visibles entre las personas que acudían al taller, manifestándolo a lo largo de la investigación de manera espontánea. Encontramos referencias a ello en el texto, en el que se destacan especialmente las visitas de la psiquiatra, exclusivamente para felicitarnos por los cambios que apreciaba en pacientes como MN, JF o BJ, respecto al bienestar que les proporcionaba la actividad y el taller, *un lugar donde poder expresarse y dejar constancia de sí mismos, de su pensamiento y de su historia* a través de sus obras. Sus observaciones, a menudo, se referían a que la actividad artística les redescubría la *ilusión por la vida*.

Estos cambios, según sus testigos, y como los informes de la terapeuta 1 y el psicólogo 1 nos aseguran, (y que transcribimos literalmente en el capítulo 9), se han materializado en aspectos como:

- un aumento de actividad de manera evidente durante los límites temporales del taller, en personas habitualmente pasivas;
- la implicación hacia la actividad, que se traduce en la libre asistencia y permanencia, no escasa (según el psicólogo 1), en un contexto donde se acostumbra a ejercer presión sobre los/as pacientes para conseguir que asistan a las actividades;
- el establecimiento de un vínculo potente y adecuado hacia el taller y la actividad, tarea complicada, según los/as terapeutas, cuando se requiere esfuerzo;
- a partir de la actividad artística, algunos/as pacientes están más motivados/as a trabajar en otras actividades;
- una evolución evidente en los/as pacientes, que se reconocen incapaces en los primeros momentos, hasta llegar a enfrentar obras de cierta envergadura, siendo conscientes de que efectivamente podían hacerlo, no sólo para recrear las obras de otros/as autores/as, sino para implicarse personalmente con su propia historia, sus recuerdos, sus fantasmas y deseos;
- el reconocimiento hacia sus propios valores, tanto por sí mismos/as, como por el grupo del taller, más la consideración de la comunidad terapéutica ante su trabajo genera cambios favorables en la autoestima, traducándose en aspectos tan

integradores y positivos como la relación intersubjetiva apropiada o el cuidado personal.

Además de esto, podemos comprobar, según los informes recibidos que, en general, los/as profesionales de esta comunidad terapéutica valoran como *adecuado* este taller, incluso lo definen como ***un instrumento muy importante***, por generar un espacio dentro de la institución para trabajar “*lo sano*” de los/as pacientes, y por las posibilidades de proporcionar “*información muy interesante para los sanitarios*”. Estas afirmaciones desvelan, a la vez que ocultan, lo que era objeto de conversaciones con un buen número de profesionales. La experiencia del taller llegó a generar su necesidad, así que cuando se aproximaba el final, era frecuente escuchar la misma pregunta “*¿Crees que alguna vez será posible hacerlo estable?*”

- **En la observación y análisis de los procesos creadores, hemos conseguido profundizar en la comprensión del acto creativo, para valorar su complejidad en cuanto dinamiza las relaciones con el sí mismo.**

Si bien, la propia experiencia creadora nos informa de cómo la actividad artística activa intensamente las conexiones entre inconsciente, preconscious y consciente, cuánto más se nos ha hecho evidente al seguir de manera tan cercana los procesos creadores de estas personas, trabajando de manera espontánea con el más genuino material artístico: su propia emoción, su historia, sus fantasmas, sus deseos.

Hemos cumplido estos objetivos; las peculiaridades de la investigación incluso nos ha descubierto posibilidades que *a priori* no contemplábamos, pero, ¿qué más nos ofrece la experiencia? Tantos matices como momentos, tantos aspectos como personas en cada uno de esos instantes que recorren nuestro proceso global del taller.

En primer lugar, y haciendo alusión al primero de los objetivos que destacamos, la confiabilidad del taller no sólo se ha manifestado en que verdaderamente ha sido posible la expresión artística en él. De alguna manera, se ha convertido en lugar confortable no sólo para algunos/as de sus participantes, sino para otros/as pacientes menos asiduos, que han puesto de manifiesto su validez como espacio donde ha sido posible la comunicación. Nuestra investigación confirma que el lenguaje creador es una vía válida para la expresión de las elaboraciones y representaciones mentales, que nos informan de los procesos intrapsíquicos, en ocasiones, con una mayor eficacia que el lenguaje verbal, por cuanto su expresión artística puede resultar menos amenazante y más nítida; pero esto no significa que releguemos el lenguaje verbal a un segundo plano. De hecho, las interpretaciones que se han podido hacer sobre las obras, a lo largo de esta investigación, sólo han sido posibles partiendo de las verbalizaciones de sus autores/as; (incluso los/as

pacientes que manifiestan habitualmente un fuerte bloqueo en este sentido, como en el caso de FI o de GL, han logrado verbalizar acerca de su obra) En efecto, en nuestra dinámica, hemos propiciado la fluidez entre lenguajes verbales y no verbales, acomodándonos al que resultaba más natural a nuestro/a paciente-cliente en cada caso. Ha sido frecuente que, valorando la manera especial de comunicación de estas personas, y, como ya hemos comentado, entrando en sintonía con ellas y sus propios ritmos, lo que no se ha logrado desde otras dinámicas, o se ha conseguido con dificultad, (como expresarse hablando o concentrarse en una actividad) ha surgido de manera espontánea y natural, lo cual no ha pasado desapercibido por facultativos/as y sanitarios/as.

En cuanto a la creatividad, si uno de nuestros objetivos se refiere a lograr un espacio donde fuera posible, tendríamos que añadir que no sólo ha de ser viable en los términos que queríamos indicar. Es decir, no sólo ha de estar presente para dar cauce a los procesos de cada uno/a de los asistentes al taller, sino que se convierte, merced a la propia experiencia, en un concepto clave. En primer lugar, cabe destacar que mi intervención como guía de este taller, si bien a priori la imaginaba sólo como una presencia atenta, respetuosa, facilitadora y confiable, cuya mayor actividad dentro del taller sería la de observar y anotar cuanto pasara, se ha construido creativamente, moldeada por el deseo de todos/as y cada uno/a de los/as asistentes. En otras palabras, lejos de ser mera contempladora, únicamente autorizada a proporcionar los materiales y algún recurso que otro para favorecer su utilización, sólo siendo lienzo en blanco, ávida de la acción de cada uno/a sobre mí, he podido hallar la manera de estar en el taller: partiendo de su reflejo me he situado, o mejor dicho, me han situado creativamente entre ellos/as. Cada uno/a ha necesitado su propio espejo, además del espejo colectivo; una piel maternante que se adaptara a su precisa y peculiar anatomía psíquica. La creatividad se coloca como piedra angular para salvar las barreras entre subjetividades, ofreciéndonos la posibilidad de establecer nuevas relaciones con lo externo y con lo interno; la creatividad se abre paso, suscitando el renacimiento del ser humano y su capacidad para restituir ese vínculo perdido con su mismidad y con la realidad externa.

Me recuerdo expectante, aguardando el lugar desde donde enfrentar la experiencia. He podido constatar la limitada validez de algunas propuestas que, como estrategias de tipo directivo, se proponen para este tipo de talleres. En principio, resultaba reconfortante creer que podía acudir a ellas para aplicarlas como recetas magistrales; parecían autorizarme en su validez y reconocimiento. Pero la realidad del taller, afortunadamente muy pronto, me revela la necesidad de implicarme no sólo desde mis conocimientos, sino también desde lo que puedo aportar y plantear a partir de la vivencia real, con todo su equipaje emocional. De esta manera, se va diseñando un lugar que no podía prever desde la teoría: absolutamente activo, debatiéndose entre transferencias, límites, contratransferencias, deseos, fantasmas; donde algunas actividades recomendadas para talleres de arteterapia se hacían ajenas, induciéndome a construir a partir de sus parámetros, aunque fuera yendo en la dirección completamente opuesta, para diseñar estrategias precisas para cada momento, para cada paciente-cliente o para el

conjunto, siempre imprevisto, de los que acudieran a una determinada sesión. La tarea se presenta así con características parecidas a la de acometer una obra artística: con un presupuesto teórico inevitable y necesario desde donde comenzar y sobre todo, la confianza puesta en la creatividad, que nos moviliza, como nos enseña Fiorini, desde lo dado hacia lo posible.

No sólo estoy hablando de las propuestas de tipo colectivo que se han llevado a cabo, sino de las estrategias relacionales inmediatas, en permanente disposición para ser moldeadas por cada paciente-cliente, a menudo envueltas en la transmisión de soluciones técnicas. Cabe destacar que la devolución *manifiesta* que se ha ofrecido a los/as pacientes-clientes ha sido en términos referidos a la técnica. A través de la técnica se ha favorecido la libertad expresiva, se han enfrentado barreras, temores, supuestos errores técnicos, que han desafiado, transfiriéndose a la vida, otros miedos mucho más amenazantes, otros fantasmas.

Propongo, en este sentido, desde mi circunstancia de no ser arteterapeuta y como posibilidad, un esbozo para el lugar que puede ocupar el/la guía en un taller de arteterapia: **Desde la permanente y suficiente formación y documentación, un lugar atento, sensible , flexible y envolvente, acogedor y transitable, sintónico, intuitivo y permeable, seguro y en constante reflexión de sus propias relaciones con lo interno y lo externo.**

El taller, desde esta perspectiva, ha resultado ser así un espacio contenedor, pero no asfixiante. Al ser de carácter abierto, siempre dentro de sus límites temporales, se configura como un lugar accesible y siempre acogedor, pero no necesariamente definitivo: puede ser un lugar transitorio o permanente, según el deseo de quienes han participado en él. En general, esto ha sido entendido con dificultad por algunos miembros del personal sanitario: con frecuencia, algún celador ha conducido de vuelta a algunas de las personas que salen del taller antes de terminar la sesión; o los/as terapeutas ocupacionales han mostrado su preocupación de que se produzcan estas ausencias.

Por el contrario, en mis apreciaciones, ha tenido tanta importancia la presencia como la ausencia; ésta última, en cierto modo, otra manera de estar presente. De hecho, lo habitual, sobre todo en la primera parte del ciclo, que es cuando más evidentes eran estos movimientos, aparte de las que permanecían durante toda la sesión sentadas en sus lugares, es que un grupo de personas mantuvieran un ritmo entre ausencia y presencia dentro de la misma sesión. El objeto artístico, núcleo del lugar donde empezó a cobrar forma, se convierte en metonimia de su autor/a, que ha conquistado ese espacio mediante su acción y nos deja la obra sobre la mesa como testigo de su ser en el mundo. Las

imágenes nos ofrecen el rastro de su presencia en el mundo, como nos diría Serge Tisseron, “*et par lesquelles il puisse agir sur le monde*” (“*y por las que puede actuar sobre el mundo*”)¹²⁰

Ya desde esos instantes inaugurales, la relación que cada paciente de esta comunidad terapéutica establece con la actividad parece ser muy diferente a las propuestas habituales de la dinámica clínica oficial, en lo que se refiere a la terapia ocupacional. Al menos, las que he tenido oportunidad de conocer, se caracterizan por la insistencia de sus monitores o terapeutas en la permanencia en dicha actividad, pues, aunque la participación haya sido elegida libremente, es muy común que se produzcan ausencias y/o abandonos, lo que dificulta la labor de los/as terapeutas, sobre todo cuando el objetivo es el aprendizaje de determinados conocimientos o la culminación de un trabajo manual. En nuestro caso, privilegiamos el diálogo de cada creador/a con su objeto, el diálogo consigo mismo/a, en el que caben también los silencios.

¿Puede ser una estrategia no interferir en estos ritmos, estando atentos/as a esos espacios de silencio como parte del discurso? Pero, ¿para conseguir qué? En realidad, desde mi perspectiva, he presenciado estas idas y venidas de manera tan natural como lo son en cualquier proceso creador, sabiendo que la no interferencia favorece el diálogo íntimo necesario. Como consecuencia, he encontrado que esa conexión con las propias elaboraciones mentales y su expresión sobre un formato, sostiene la permanencia en la tarea, que parece ser un objetivo en la dinámica clínica, (aunque es una permanencia especial, en la que no siempre se está físicamente presente). Estoy segura de que los recursos de cada ser humano pueden ser un punto de partida para la intervención terapéutica, incluso esta aparente “inconstancia”; lo importante no es el deseo repentino de ausentarse, sino el de volver.

La propia experiencia nos ha brindado estrategias. Hemos descubierto las posibilidades de “*la pasión por la ignorancia*”, aconsejada por Natividad Corral, a la que tantas veces hemos acudido. Ésta nos ha conducido a través de los diferentes procesos creadores. Al amparo de *la ignorancia* hemos dado ocasión a que el propio proceso se manifieste.

Había una premisa, casi dogmática, desde la que había que partir necesariamente

¹²⁰ TISSERON, S. *Images violentes, violence des images*. Tripodos, número 15, Barcelona, 2003
http://www.tripodos.com/pdf/15_02tisseron.pdf (Traducción propia)

para no interferir en la dinámica clínica, en la cual no podíamos incluirnos. A diferencia de un/a arteterapeuta, con acceso a los objetivos terapéuticos diseñados para cada paciente-cliente, (en los contextos y países que reconocen la profesión), nuestra intervención sólo podía estar a la expectativa de lo que ocurriría, desde el compromiso a *no incidir en los conflictos*, y a *la no interpretación*, es decir, desde el compromiso a *la ignorancia*. Más que una limitación, este “silencio” le ha dado voz al propio objeto artístico en proceso, y a nosotros/as una valiosa capacidad de escucha hacia el diálogo que se ha establecido entre éste y su autor/a, promoviendo a su vez otros encuentros entre el/la autor/a y sus recuerdos, deseos, fantasmas, así como con una dimensión que probablemente desconocía de sí mismo/a: su propia capacidad creativa, su propio lenguaje creador que se magnifica especialmente en nuestro contexto. Así, la capacidad de *devolución* que el propio objeto ofrece a su autor/a, naturaliza la intervención del/ de la guía del taller, o del /de la arteterapeuta, favoreciendo *la no interpretación* y la *no acometida hacia los conflictos*, sino el acompañamiento en esa tarea, como una caja de resonancia para el saber del paciente-cliente. Precisamente, en la puesta en acto de *la no interpretación* hemos comprobado que promueve esta relación entre el/la paciente-cliente y su propio saber, su parte sana, que, con frecuencia en este contexto, ignora o cree no tener. Sin necesidad de ser convocados, acude el conflicto como parte del imaginario de cada asistente al taller, pero la posibilidad de comparecer en el acto creador le procura un lugar diferente: sus apariciones latentes o manifiestas revelan su encarnación como *material artístico*, y por tanto, susceptible de ser reelaborado en un contexto seguro.

Además, ¿qué interpretación cabe? Ni siquiera las verbalizaciones de los/as pacientes-clientes son definitivas; crean una especie de trama de sentido en el más explícito de los casos. Las imágenes son mucho más certeras, siempre y cuando no intentemos acotarlas con palabras que limiten su espacio de significación, sino que las dejemos expresarse holísticamente, expandirse en la amplitud de un campo semántico que redibuja sus orillas de continuo, que se fusiona o se escinde. Por espectacular que pueda parecer la emergencia de algunos datos constatables en la sintomatología del/de la paciente, (he podido comprobar la satisfacción que, en un momento preciso, puede sentir alguno/a de los/as facultativos/as al creer reconocer un determinado significado en la obra de alguno/a de ellos/as), puedo decir que no es lo más interesante: el sentido va metamorfoseando al ritmo que la obra evoluciona; aún cuando ésta está terminada, su sentido sigue estando en función de las siguientes, de las anteriores, y de las elaboraciones y reelaboraciones que su autor/a continúa haciendo.

Sin desestimar los contenidos manifiestos y latentes de cada uno de estos objetos producidos en el taller, y a la consecuente cadena significativa que los enlaza, es necesario privilegiar la función del proceso de crear. Ya hemos afirmado que efectivamente se cumplía la hipótesis de la que partíamos, que el arte y los procesos creadores pueden ser

terapia en nuestro contexto, lo que se hace constatable entre otras cosas, por los cambios favorables hacia la salud que se produjeron, al menos temporalmente, en las personas que acudieron de manera más o menos regular, y en los beneficios inmediatos que producía tan sólo como acto social, como un espacio para lo lúdico y para la descarga emocional puntual. Pero ¿qué es lo que hace que funcione?, ¿que las imágenes sean más o menos explícitas? , ¿que sean más o menos bellas?, ¿que revelen esa abreacción momentánea que alivió la angustia? Qué duda cabe que la consecución de una imagen reconocida como "hermosa" por las personas que la contemplan, que suponga el logro de un reto técnico para su autor/a es y que además, registre ese momento de su historia como un acta, es algo muy valioso y de incuestionable importancia para el refuerzo de la autoestima. Así mismo, soy consciente de que la emergencia natural de los conflictos en este contexto, y según las verbalizaciones de algunos/as facultativos/as que han podido presenciarla, hace de la actividad en el taller de arteterapia, un aliado a considerar dentro de la dinámica del equipo clínico. Sin embargo, **es la experiencia del propio proceso, dentro de un espacio temporal en presente, con su enfrentamiento a nuestros miedos, a nuestros deseos y su metaforización en la búsqueda particular de un lenguaje que nos permita el diálogo con las cualidades físicas de la obra, y por tanto, con nuestras propias elaboraciones psíquicas encarnadas, lo que nos hace sentirnos vivos/as, lo que probablemente sea la razón de que MN “no quiera perderse el taller por nada en el mundo”.**

Como dice Cathy A. Malchiodi:

“A pesar de que entender el contenido de las imágenes puede ser parte de la terapia, la parte más importante es innegablemente el proceso, independientemente de que éste lleve a la persona a la auto-comprensión, la transformación psicológica, la reducción del estrés, la reparación emocional, el alivio de síntomas, o a la satisfacción personal.”

(Cathy A. Malchiodi, 2006,2)

Es decir, quizás lo que procure ese beneficio sea cómo nos sentimos mientras creamos: ese ritmo seguro entre la ilusión de omnipotencia y la experiencia de frustración que nos hace crecer; en el taller, con el sostén adecuado para que ni una cosa ni la otra nos desintegre.

Propongo así, **una dinámica de taller donde se privilegie la vivencia del proceso**, donde las propuestas y estrategias, siempre en función de cada una de las personas que lo habitan y del conjunto de ellas, vayan encaminadas a situarlas en una posición de búsqueda creadora, a partir de los recursos originarios de su propia historia. Si bien la

técnica acudirá a facilitar el proceso, lo hará instando a encontrar soluciones propias.

De esta manera, el taller y los procesos que se generan en él, incluyendo el sostén que proporcionan y la secuencia de obras que los registran, funcionará como una piel simbólica que viene a reforzar la envoltura narcisística de cada uno/a de sus asistentes. Cada obra artística, dentro del proceso, actuará como el espejo que acoge nuestro ser simbólico en el mundo, reinaugurándonos como una subjetividad en medio de los *otros*, instaurando, de acuerdo con Hanna Arendt, el ser a través del hacer. Resulta vital, entonces, como aconseja Shaun McNiff, poder *“pegarse a la imagen”*, permanecer y dialogar para comprenderla holísticamente, desde lo cognitivo, lo emocional, lo trascendental, lo simbólico y lo social, para conseguir, como hacía MN de manera espontánea, llevar cuanto nos enseña el proceso creador a nuestra vida cotidiana.

Si este proceso además, se realiza dentro del contexto del taller, con la presencia de su guía, como es el caso, resultará un juego compartido, cuyas reglas surgen de manera natural en el equilibrio entre los deseos de los/as jugadores/as. Esto pone en primer término el acto de jugar, por delante del contenido del juego. Otra vez cobra una mayor importancia la acción por sí misma que sus productos finales; el acto creador que la obra terminada. Las realidades psíquicas tienen cabida en este terreno de juegos, en esta zona intermedia de experiencia, como nos muestra Donald W. Winnicott; no son sólo síntomas, y por tanto, metonimias de enfermedad, sino una alternativa a su discurso que indaga en nuevas tramas de sentido. La actividad en el taller de arteterapia, según lo que podríamos llamar una dinámica terciaria que Fiorini nos ayuda a comprender, *“contribuye a crear algo diferente con lo que ocurre”*. Aunque importante, no resulta crucial, entonces, si podemos localizar o no en cada imagen atisbos del conflicto, ni qué forma adoptan, sino lo que el proceso de crear moviliza, ofreciendo la posibilidad de su reelaboración e integración positiva, la posibilidad de un horizonte nuevo.

Lo que resulta especialmente interesante es cómo, en general, un buen número de pacientes-clientes, a partir de la actividad artística, llegan a implicarse emocionalmente en su proceso; y no sólo eso, a ser conscientes de ello, encontrando de manera espontánea, un soporte para hablar de sí mismos/as, sin necesidad de que se incida directamente en este tema.

El proceso creador resulta al fin:

- Un espacio lúdico de exploración.
- Un espacio transicional que se sitúa entre la realidad interna y externa.

- La posibilidad de transformación desde lo dado para dar paso a otra realidad posible que se re-presenta, reinaugurándonos.
- La posibilidad de ser y sabernos sujetos de nuestra propia historia, enfrentando deseos, fantasmas y culpa, teniendo la oportunidad de repararla.
- El reencuentro con el propio saber, y por tanto, el fortalecimiento del yo.

¿Cómo podríamos diseñar un taller *suficientemente bueno*? En primer lugar, en nuestra experiencia, con un sólo espacio temporal para atender todas las demandas, se mezclaba la atención personalizada con la colectiva, las propuestas personales con las directivas, más todas las peculiaridades de cada uno/a de los/as pacientes-clientes; y sin embargo, esto no ha resultado ser caótico. No obstante, se puede mejorar si disponemos de espacios temporales exclusivos para:

- por un lado, mantener un taller de puertas abiertas, con espacios para el juego colectivo, fomentando la intersubjetividad y el vínculo, y proporcionando circunstancias placenteras mediante la actividad artística;
- por otro, posibilitar la atención personalizada, absolutamente individualizada en los casos que se requiera, pudiendo diseñar estrategias específicas, (como de hecho hemos ensayado y nos hubiera gustado seguir desarrollando).

La dinámica seguida, como ya sabemos, se ha ido constituyendo a partir de la confianza depositada en la emoción, en la trama transferencial, en los recuerdos y vivencias que han ido atravesando la realidad del taller. En el reconocimiento de estos tejidos "vivos", con la suficiente documentación, y partiendo de los recursos de los/as pacientes-clientes, surgían naturalmente iniciativas tales como variantes del juego del garabato de Winnicott, propuestas que nacían de las propias características, (incluso físicas), del taller o las que lo hacían de las inquietudes personales de sus asistentes. Por esta razón, a pesar de su apariencia directiva, hemos de afirmar que han sido modeladas por la propia experiencia, además de que se ha cuidado para que esa intervención directiva fuera mínima, sólo el ascua que pudiera encender la hoguera.

Algunas de estas propuestas han resultado especialmente fructíferas. Es el caso de la utilización del espejo como soporte, que superponía la imagen creada a la reflejada; o la invitación de trabajar a partir de una obra reconocida de la historia del arte, no para reproducirla sino como un receptor-estimulador de nuestras vivencias, de nuestros recuerdos y deseos. Estas iniciativas, surgidas de la peculiaridad del taller, como entorno físico y emocional, han implicado en mayor grado a los/as asistentes que otras tomadas de la práctica habitual y típica en este tipo de actividad, como el ejercicio de las máscaras. Esto parece indicar que, más que el carácter de la propuesta, lo realmente válido, es que

se diseñe partiendo de las características de cada grupo concreto, de sus relaciones y vínculos, de cada individualidad y de la singularidad de los sujetos implicados. Aún cuando han sido detonantes suficientemente eficaces en nuestro caso, las propondría como un lugar desde donde partir. Con una visión más holística, planteamos en primer lugar, como estrategia, **la escucha sensible** que nos aconsejaba Arnoldo Liberman, utilizando “*los dos oídos, el de la inteligencia y el del pecho*”, para poder ser “*un habitante de la inteligencia en el exacto lugar del corazón*”, una invitación a recorrer otras veredas que aún no son, aventurándonos a abrirnos paso por ellas, para encontrar formas creativas de instar hacia el proceso creador desde las particularidades y posibilidades que, en cada caso, nos ofrezca el contexto del que dispongamos.

Parafraseando a Natividad Corral, estamos hablando de una “*pasión por la sintonía*”, y como ya hemos dicho, defendemos la prioridad del proceso creador respecto a la utilidad del reconocimiento de los significados que emergen en las imágenes. En estos momentos, una vez finalizado el taller, tendríamos suficiente material para plantear un repertorio de signos con sus aproximaciones semánticas.¹²¹ Pero la vivencia nos ha acercado a un aspecto del significante que nos parece, quizás por su carácter esquivo, aún más atractivo. Ese significado efímero, volátil, que de obra en obra a lo largo del proceso va mudando su gesto, condensándose un poco más en cada emergencia y justificando la voluntad de significar encarnada en el significante.

A lo largo de nuestro análisis, hemos ido acechando la carga semántica de los significantes, sobre todo de aquellos que se presentaban como elementos recurrentes, pero siempre nos hemos sumergido en su contexto propio, bordeando su sentido mediante la sugerencia, con la intención de favorecer el encuentro con sus autores/as, más que de llegar a conocer su contenido. Es por ello que optamos por destacar y dejarnos llevar por esta naturaleza abierta, impredecible y fugaz del significante, enarbolando la voluntad de expresar por encima de lo expresado, el acto de comunicación sobre lo comunicado. Hay, inherente a la obra artística, y fundamental cuando ésta se elabora en el contexto del taller de arteterapia, un acto de apertura hacia lo externo, la voluntad de restablecer el vínculo, el contacto vital con la realidad. Pues bien, nuestra estrategia ha sido **entrar en sintonía** con esta voluntad de comunicación, abrirla y favorecerla, más que observar lo comunicado desde fuera; como un objeto a analizar sobre la mesa de operaciones, al que probablemente reduciríamos al extraerlo de su contexto. De este modo, como si conociéramos el sentido, nos hemos dejado investir un saber que nunca hemos poseído, encarnando el deseo de cada paciente-cliente.

¹²¹ En este sentido, nos parecen muy interesantes y válidas las aportaciones de algunos/as autores/as, como Leo Navratil, Carl G. Jung, Vittorino Andreoli, o los especialmente hermosos análisis de Marisa y Ricardo Rodulfo.

En el acto creativo, además, hay un proceso de apertura también hacia lo interno: al convocar recuerdos y pensamientos, emergen, desde lo más profundo del inconsciente todo un imaginario de deseos y fantasmas que se encarnan, violenta o sutilmente en las imágenes que se generan. Por esta razón, en esta investigación nos acercamos especialmente a las relaciones transferenciales, por cuánto son informadoras de la relación objetal que se establece entre el objeto artístico y su creador/a, situando en un lugar preciso a la guía del taller. Es ese objeto que vendría a confortar, como nos explica Lacan, la nostalgia por “*el reencuentro con el signo de una repetición imposible*”: el objeto perdido no se volverá a encontrar, pues lo que se encuentra, si es que se halla, es ya otro objeto, un objeto hallado a través de la búsqueda de una satisfacción que se hunde más allá de la memoria consciente. ¿Puede el objeto artístico, ese objeto “recobrado” suturar la herida en lo real? No, pero proporciona el mantenimiento de la relación objetal, mediante su naturaleza de objeto simbólico que se carga de los valores del objeto inicial, el pecho materno perdido, fuente de satisfacción, que nos enfrentó a la realidad cuando hubo que prescindir de él. En lo imaginario, el objeto artístico viene simbólicamente a ocupar ese lugar de la falta de un objeto real, confortando la frustración (lesión imaginaria). Es la falta, como sigue afirmando Lacan, el motor de la relación del sujeto con el mundo, y por tanto, la energía de la búsqueda creadora. Pero, la propia naturaleza del objeto artístico lo delata afortunadamente como objeto transicional, a medio camino de la experiencia, y por tanto, no amenazante: el/la paciente-cliente *sabe* que cuando *mata* en su objeto artístico, lo está haciendo sólo ahí; cuando sufre o se enfrenta a sus miedos, es simbólicamente; también cuando cumple sus deseos, puede sólo ensayar su satisfacción. A la vez, el objeto artístico no es un objeto alucinado, sino una porción de realidad que se pone al alcance de su autor/a, que se puede transformar, elaborar y reelaborar, y que re-presenta el objeto perdido, que su autor/a puede, de alguna manera, hacer *volver realmente*, restaurando no su falta real, pero sí simbólica.

Nuestra trayectoria, que comenzaba casi ciegamente de la mano de la emoción, nos ha confirmado en nuestra primera intención. Confiar en la emoción que se abre camino, y va dotando de voz a nuestro sí mismo, impregnando nuestra huella, vida trazada, y estar atentos/as a ella.

Nuestro taller habría sido mejorable, como hemos indicado, si hubiera sido posible un mayor seguimiento de la actividad grupal e individual, más si hubiéramos podido esquivar las vicisitudes propias de las relaciones humanas que hayan podido dificultar los procesos. Aparte de las que, a pesar de mi celo, hayan podido surgir irremediablemente de mi propia intervención, ha habido algunos obstáculos bastante evidentes, originados por la circunstancia de incluirse esta actividad como un paréntesis dentro de la dinámica clínica, pero sin formar parte de ella. Es comprensible que se planteara así, dada la naturaleza tan delicada del contexto. Sin embargo, como tal paréntesis, la realidad es que resultan inevitables las interferencias en ambas direcciones.

Por más que hayamos puesto cuidado en no desviar la dinámica clínica, el carácter propio de enfrentar un proceso creador y las características de nuestra iniciativa, son por sí mismas suficientes para producir ciertos desenfoques, sobre todo por la falta de información, tanto de un lado como de otro. Aunque, en este sentido, he recibido mucha ayuda desde el equipo de terapia ocupacional, el conocimiento de detalles, a veces, aparentemente insignificantes pero indudablemente útiles para, por ejemplo, establecer límites coordinadamente, ha sido paulatino, por lo que no se han podido prever desde el principio, lo que sin duda, ha podido ocasionar algún trastorno.

De la misma manera que nuestro espacio ha sido estorbado con frecuencia por la rutina del centro, sin duda, por el desconocimiento o la duda de que efectivamente se estaban llevando a cabo sesiones terapéuticas que requieren de intimidad, es constatable que algunos facultativos se han sentido incomodados por nuestra presencia. Esto me consta, como se puede comprobar en el capítulo dedicado a la *memoria ex libris*, así como la valoración, e incluso el entusiasmo, desde otro sector. Pero, quizás hubiera sido posible un beneficio mutuo de la situación, de haber sido factible, al menos puntualmente, un intercambio equilibrado en las dos direcciones. Si nuestra propuesta ha generado beneficios en las personas que habitaron el taller, cuanto más hubiéramos podido hacer desde una acción terapéutica armonizada, con objetivos compartidos, e interferencias mínimas y reguladas.

Por último, recogíamos en nuestros objetivos la intención de profundizar en la comprensión del acto creativo, confiando en que la puesta en marcha de procesos creadores observables nos revelaría nuevos aspectos. Nuestra convicción ha sido recompensada con descubrimientos a los que no habíamos podido acceder desde la propia vivencia como creadores. El conjunto de pacientes-clientes y sus peculiaridades personales nos han enseñado múltiples cuestiones. Como sabemos, entre ellas, ha cobrado una gran importancia el desarrollo de la capacidad de comunicarnos a través de sus propios códigos no verbales. Como resultado, hemos aprendido y valorado como estrategia de comunicación el silencio, como ese espacio sonoro confortable, habilitado para intensificar la experiencia de la presencia compartida, como digo en el capítulo que dedico a ello, un lienzo sonoro en blanco a la espera de la acción del/de la paciente-cliente en la envoltura de mi escucha. Otro tanto ocurre con el lenguaje gestual, consciente e inconsciente, con aquello que se desplaza del lenguaje verbal y se sitúa como "ausente" del discurso, la parte de éste que se enfatiza precisamente en el no decir.

Uno de los hallazgos más interesantes en cuanto al acto creativo se deriva de la atención hacia estas zonas menos manifiestas del discurso que, desde el comienzo, hemos aprendido de nuestros/as pacientes-clientes. Transferidas a la obra artística, las encontramos camufladas en lugares marginales, recibiendo la acción secundaria de su

creador/a, de manera accidental y/o provisional que las confina aparentemente a una situación de segundo orden, a un último plano respecto a los elementos protagonistas de la composición; a veces, quedan incluso aún más silenciados por la presencia vigorosa de los colores o las texturas de las zonas más catectizadas de la obra, que no solamente por la potencia formal de estos elementos principales. Pues bien, la percepción, sensibilizada hacia las maneras menos evidentes del discurso, rechazando su aparente ausencia de sentido, hace remansar en estos lugares de simulado silencio, para descubrir el cauce sigiloso del inconsciente y el preconscious que discurre sin trabas fuera de las siluetas o a lo largo de ellas, entre las formas y a su través, en los territorios olvidados o curiosamente abandonados.

De la misma manera, descubrimos la emergencia de esos elementos recurrentes a lo largo de la serie de obras, como testigos de algo innombrable en los cuales, sin embargo, nos reconocemos; a veces, resistiéndonos a preguntarnos por qué. Así, cada obra se convierte en una pregunta o en una respuesta que intentamos elaborar permanentemente, que se modela y redimensiona, vinculándonos a ella, capaz de atrapar el carácter efímero, impredecible y dinámico de la vida para abrirnos paso hacia lo posible.

¿Qué cambió en la vida de estas personas, al menos mientras la experiencia duró? Recapitulemos. Ciertamente, tenemos constancia, como ya hemos visto, de variaciones en sus hábitos, modificaciones en su conducta que las terapeutas y facultativos/as advertían: adquisición de compromiso con el taller, fácilmente constatado por la inquietud por asistir; una implicación emocional manifiesta que se desplazaba fuera del taller, hacia las consultas o hacia su vida cotidiana; una especial tendencia al vínculo entre las personas que lo habitaban; e incluso la evidencia de un grado de satisfacción y autoreconocimiento de sus propios valores, que se ha manifestado en el cuidado hacia sí mismos/as, en el entusiasmo hacia sus obras.

Por mi parte, además de estos indicadores, he podido observar lo que ocurría dentro del proceso creador. La técnica artística encuentra un lugar en el taller, como el medio de superar obstáculos que van más allá del soporte pictórico: una evolución hacia la búsqueda de soluciones propias, alternativas al discurso inicial, no sólo sobre la obra sino sobre sus vivencias; sin temor a borrarse como sujetos en el acto material de borrar; sin la necesidad de buscar lo aceptable o el sentido que *los otros* esperan, sino atendiendo la demanda del deseo; sintiendo que el tiempo les pertenece; hallando un impulso ilusionante para superar los bloqueos cotidianos metaforizado en la certeza de poder superar problemas técnicos; creando un objeto donde encontrar su reflejo, vehículo para el diálogo consigo mismos/as en el reencuentro con su propio saber.

En general, podemos afirmar que la actividad artística dentro de nuestro taller, ha proporcionado la confianza en la propia actuación sobre el soporte, que nos convoca a ser sujetos en el hacer, en que las decisiones y opiniones de cada uno/a de sus habitantes son importantes y que son capaces de construir sobre sus pérdidas, pudiendo conciliar simultáneamente, en el reconocimiento de la obra como discurso y a través de un lenguaje creador propio, el conflicto y su reparación, dentro de un espacio de intensas experiencias compartidas y presenciadas, no sólo por su guía sino por los componentes del grupo, lo que favorece también la apertura hacia *los otros*.

Así, el proceso creador, como expectativa abierta hacia toda posibilidad, moviliza una dinámica especular que se transfiere a la vida y posibilita recursos para redescubrirnos y reinaugurarnos, mostrándonos como seres castrados, conscientes de que la única vía es la que nos podemos procurar nosotros/as mismos/as, y como seres dinámicos, y por tanto, sin esencia fija, con la capacidad de renacer a la luz de una esperanza activa que nos inaugura una y otra vez.

¿Qué posibilidades abre entonces el arteterapia en el contexto de la enfermedad mental? Ni más ni menos que las que se derivan de re-situar al paciente mental en el momento inaugural de enfrentarse con el mundo, es decir, consigo mismo y con lo externo, tal y como sucedió en el instante de su nacimiento, pero tomando consciencia del momento histórico en el que vive ahora. Es decir, el arteterapia suscita un renacimiento a través de la actividad artística, un hacer que confirma la presencia y cuyos resultados registran el gradual proceso por el cual el ser humano se separa, (separar proviene de *se parere*, que significa *engendrarse a sí mismo*) o sea, se distingue del mundo como un ser único, peculiar; se redescubre inmerso/a en su propia historia lejana y/o inmediata. Este re-conocimiento parece generar nuevos vínculos con la realidad: con la interna, donde es capaz de redimensionar fantasmas y deseos; y con la externa, con la que se facilita la relación a partir de la asunción de su propios valores; así como procura la reconciliación entre ambas, generando un conducto de posibilidades reales y viables. La enfermedad mental, si bien forma parte de esta realidad y la condiciona, no es la única realidad de la persona que la padece; otras dimensiones que no han sido afectadas por ella recobran vitalidad, y algunas que no pueden esquivarla, pueden ser consideradas desde otro punto de vista. Como sostiene Heidegger, *estamos arrojados a la existencia* y, en la misma línea, Jorge Alemán nos asevera:

“Tiene que haber, para todo sujeto, un sí en el campo del Otro, una aceptación, un consentimiento, un reconocimiento simbólico.”

(Jorge Alemán, 2006, 82)

Quizás el arteterapia pueda ser también ese *sí* dado a todo ser humano. Si la sociedad encarna al Otro, hemos de procurar lugares confortables donde seamos aceptados/as; ofrecer semblantes benévolos del Otro que nos sonrían; no, como continúa Alemán, para ceder a los caprichos o para consentir satisfacciones inmediatas y sumisas a la pulsión, sino para que pueda reinaugurarse otra relación con un superyó más indulgente. La sociedad, como la “*madre suficientemente buena*” que nos presenta Winnicott, habría de contar con dispositivos capaces de mantenernos en la confianza hacia nuestros propios valores, en el reconocimiento simbólico; sin la obligación de colmar el deseo del Otro, sin ser devorados/as.

Irremisiblemente, *estamos arrojados/as a la existencia*, desde un *no ser* ignoto, diluido e innombrable en la nada que fue convocado a devenir, atterradoramente solo, a ser latido y pensamiento, a desgarrarse y gozar, atravesando el silencio, el clamor; la duda, la certeza; la luz, la penumbra; en espiral vertiginosa que nos confina a recorrer los mismos lugares, en un obstinado de ida y vuelta desde el desaliento a la esperanza..., atterradoramente solos/as.

Arrojados/as ante la insoportable profundidad del futuro, no nos queda más que tomarnos de la mano y ser envoltura para el otro y dejarnos envolver, ser cuerpo sonoro que espere ser pulsado y vibración en el cuerpo del otro, como si éste fuera el único paraíso posible; como si buscáramos la metáfora y pudiéramos esperar más allá del último compás, en un apacible adagio, su resonancia tendida al infinito.

11. RETALES DE MEMORIA (MEMORIA EX LIBRIS)

En este documento quiero recoger las sensaciones e impresiones que estoy experimentando desde que comencé la parte práctica de esta investigación en la Comunidad Terapéutica. Estas reflexiones tienen un orden interno que no responde a la secuencia temporal, sino a lo que ocurre en torno a una persona, o a una circunstancia; pues esto nos dará una idea más cercana a la realidad, que no es tanto un mosaico de pequeños sucesos, sino una estructura que se va construyendo a partir de ellos. De esta manera, se aprecia de forma global las dimensiones que van adquiriendo los acontecimientos.

Aunque el balance general es sin duda positivo, el proceso no ha estado exento de dificultades que se derivan de la inclusión del taller dentro de una dinámica establecida. Esto irremediablemente provoca ciertos cambios que alteran la rutina habitual del centro: el personal sanitario y el conjunto de pacientes han de acomodarse a la presencia del taller y en consecuencia, también a la mía. En este proceso es lógico pensar que se produzcan interferencias en ambos sentidos, pues si bien, como expongo aquí, la adaptación mutua ha obstaculizado en frecuentes ocasiones la buena marcha del taller, no me cabe duda que, en ocasiones, mi intervención habrá provocado ciertas molestias, a pesar de mi cuidado expresamente dispuesto a colaborar y favorecer a quienes, con mayor o menor agrado, me han acogido.

Situación física del taller

Desde la segunda sesión, dispongo de un **espacio** magnífico, gracias a la disponibilidad de la terapeuta 1, (la primera sesión fue en otro espacio que quedaba apartado de la zona donde habitualmente están todos, pacientes y personal sanitario). Se trata de la Sala de Juntas, con una amplia mesa para trabajar, el agua cerca, suficiente luz y, sobre todo, (la razón fundamental por la que cambié de lugar), una situación dentro de las instalaciones inmejorable para seducir a los *clientes* a entrar. En efecto, sus puertas se abren hacia la zona de paso inevitable entre la sala de estar, la entrada y las diferentes dependencias.

El problema es que resulta igualmente seductor para cualquier persona. Cuando no entran para hacer una fotocopia, es porque tienen que decirle algo a algún paciente, o pasar a alguna de las dos salas que comunican con esta. Y lo que es peor, un gran porcentaje de trabajadores/as o de personal en prácticas entran por simple curiosidad, y así lo manifiestan, sin ningún tipo de pudor; incluso se sientan y participan, sin pedir permiso ni presentarse siquiera, por lo cual, a primera vista, no se sabe a qué grupo social corresponden.

La razón es un **absoluto desconocimiento de que lo que allí está ocurriendo es un proceso terapéutico**, que necesita como cualquier otro, de cierta intimidad. Esta situación ha llegado a ser tan complicada que he podido comprobar que, en algunos casos, los que realmente debían estar sentados se marchaban, por sentirse tan asediados como en cualquier otra estancia, estando ocupada la sala sólo por enfermeros o auxiliares, eso sí, felices de expresarse plásticamente a sus anchas.

De la sorpresa inicial he pasado a sentir enojo, y a tomar la determinación de poner término a ello. Primero el psicólogo 1, y luego la terapeuta 1, han tenido conocimiento de esto, y tengo que decir que han tomado las medidas oportunas con bastante efectividad, aunque algunos/as parece que no se han enterado aún, persistiendo en entrar y opinar sobre los trabajos. A lo largo del proceso, esta situación se solucionó.

La acogida.

En general, la acogida de todos los miembros del personal trabajador ha sido muy buena.

Es oportuno hablar en primer lugar de dos personas que han constituido puntales fundamentales en esta investigación.. En primer lugar, tendría que destacar al **psicólogo 1**, ya que ha sido el primer contacto que tuve en este centro. A partir de la primera y necesaria reunión con él, en la que aclaramos cuál sería mi lugar dentro de la comunidad terapéutica, he de decir que ha sido un auténtico compañero de trabajo, dispuesto siempre a colaborar y visibilizar los beneficios que nuestra iniciativa ha aportado.

Nuestro primer encuentro fue así, el 17 de Diciembre de 2001. De antemano, había convenido con mi directora de tesis, D^a Virtudes Martínez Vázquez, los términos que debían quedar claros, y por los que había sido convocada. En estas fechas ya estaba admitida mi intervención en calidad de investigadora en este centro, después de numerosos esfuerzos y de dos informes presentados al Servicio de Salud Mental. Por ello, no quedaba más que tener este primer contacto con el coordinador del centro, para que me facilitara el espacio oportuno, tanto físico como temporal. Con esa previsión llegué a la hora prevista, pero ya desde el primer momento advertí que la reunión no era lo que yo esperaba.

En primer lugar, el psicólogo 1 me esperaba con una copia del segundo informe entregado en la mano, que sin duda había leído con atención, a juzgar por los subrayados y marcas de rotulador. Sin embargo, y tal como lo expresó, no se había enterado de nada. No tenía la menor idea de lo que era arteterapia. Esto era fácil de entender si sólo había leído este informe, pues la necesidad de adaptarnos al modelo de solicitud obligatorio, nos había exigido reducir la información con la que contaba el primer informe. Esperaba así tener

una ocasión de ofrecer a los/as pacientes un taller de aprendizaje de técnicas artísticas, lejano a lo que yo le planteaba.

Le preocupaba también mi situación legal, ya que, al no estar contratada, era posible que ocasionara problemas respecto a los/as profesionales que trabajan en el centro, que podrían verme como una intrusa.

Al final de esta reunión, en la que le fui aclarando cada una de las cuestiones que me planteaba, quedamos emplazados a la incorporación de la nueva coordinadora de terapia ocupacional, pues hasta que ella no ocupara su puesto, no se podía empezar la experiencia. A pesar de que fue una entrevista algo complicada, en la que pude percibir muchas dudas en mi interlocutor, en muy poco tiempo también advertí su disponibilidad, corrección y apertura, algo que será una constante a lo largo de toda la experiencia, a lo que unió posteriormente una cordialidad que alimentó nuestra relación hasta convertirla en amistad.

La segunda persona de la que es preciso hablar es esta a la que esperamos, **la terapeuta 1**. Se trata de la Terapeuta Ocupacional de la Comunidad Terapéutica, que comenzó a trabajar en el centro casi a la vez que yo empecé mis prácticas. Su incorporación como nueva Terapeuta Ocupacional retrasó, como he dicho, el comienzo de mi trabajo, pero la espera ha merecido la pena. No he podido comenzar en mejor compañía, tanto desde el punto de vista humano como profesional, facetas ambas en las que ella destaca. Además, su formación cuenta con cimientos psicoanalíticos, circunstancia favorable al desarrollo de esta investigación, ya que no sólo comprende los planteamientos sino que los apoya con entusiasmo. Ella, día a día se ha convertido en compañera ideal, y ante cualquier problema planteado se ha apresurado a dar solución. Gracias a ella, por ejemplo, la presencia perturbadora de personas ajenas al taller, ha ido mermando, cuidando de esta cuestión de forma constante. Con toda generosidad, ha estado dispuesta a favorecer en todo momento mi intervención, facilitándome bibliografía, e incluso apoyo logístico, con un componente de complicidad que valoro en buena medida, pues es el ingrediente insustituible para el proceso de integración que, por otro lado, era inevitable.

Pero siempre ha de haber una excepción, ésta la ha protagonizado un psiquiatra del centro, del que omito el nombre, como en el resto de los casos. Aparte de esto, no voy a calificar de ningún otro modo la acogida de este señor hacia mí, ya que los hechos se valen por sí mismos:

En los primeros días de las prácticas, cuando aún no conocía apenas a nadie, estaba dedicada a un paciente-cliente que necesitaba atención individual. Por el sitio donde me senté en esa ocasión, quedaba a mi espalda la puerta que comunica la sala con el taller ocupacional, puerta por la que salen y entran a su antojo los pacientes. Noté una presencia que no había saludado al entrar, como hacen algunos/as pacientes, ya que lo general es que

el personal trabajador entre de forma bastante evidente, ya sea saludando, o diciendo algo a alguien, y no suele ser de manera discreta. Como de costumbre dije “hola”, pero esta persona no me miró; entonces creí aún con más fuerza que era un posible *cliente*. Vino hacia donde estábamos, puso la mano en el hombro de la persona que yo atendía en ese momento y le preguntó:

- “¿Hasta qué hora tienes que estar aquí?”

Su interlocutor no le responde. Le dejo que se tome un poco de tiempo, pero sigue sin responder, entonces intervengo:

- “Puede estar hasta la hora que quiera. Esto está abierto de 11 a 1, pero no es obligatorio estar un determinado tiempo, ni siquiera es obligatorio venir”.

Él me mira sin verme y le pregunta a la terapeuta 1:

-”(La llama por su nombre)..., ¿hasta qué hora tiene que estar MF aquí?”

Ella responde:

-” Como te ha dicho..., no es obligatorio..., puede estar el rato que quiera”.

Sin decir nada más, da media vuelta y se marcha. Entonces pregunto intrigada a la terapeuta 1 quien es, pues no tenía la menor idea, aunque sí presentía que era alguien con cierto poder. Cuando me informa, decido que debía presentarme e intentar hablar con él, a pesar de que no lo veía con mucha disposición.

Al rato vuelve, en ese momento me levanto con la intención que tenía premeditada, pero me da la espalda, pues al parecer había un problema con la fotocopidora, que está dentro de la sala. Guardando cierta distancia, para que no se sintiera agobiado, espero pacientemente a que termine. Pero cuando acaba, y siempre sin mirarme, da la vuelta, (a decir verdad, de la manera más complicada), y “escapa” por otro lado. Entra a la sala que comunica con esta por su única puerta, y la cierra. Como no hay otra salida, esperando ante la puerta cerrada, inevitablemente me atendería al salir. Así ocurre, a los pocos minutos se abre, y sin dejarle mucho tiempo, le ofrezco la mano y me presento, explicando brevemente en qué consiste mi investigación. Entonces me contesta que “aquí no tenemos costumbre de presentarnos”, en un tono de disculpa más bien torpe. Por último, me desea que todo vaya bien, llamándose “moza”, quiero entender que cariñosamente, como reparando el primer encuentro.

A partir de este momento, este señor se ha limitado, durante bastante tiempo, a decir *buenos días* si es que pasa por allí, lo cual es de agradecer.

Aproximadamente a los dos meses de este encuentro, la monitora del taller ocupacional, me pregunta por una de las pacientes, comentando que necesita una ayuda especial pues está triste casi siempre, llora muy a menudo y se autolesiona. Esta paciente nunca ha venido al taller por lo que no tengo ninguna información que ofrecerle. Ella me dice que lo han intentado todo para que verbalice la causa de su tristeza, pero es inútil. Es cuando me da una información, para ella sin duda intrascendente, pero para mí muy valiosa. Al parecer, este mismo psiquiatra había intentado incluso hacerla dibujar en la consulta, sin ningún resultado. Me da la impresión que este señor, en cierta medida, me había derivado este caso a través de la monitora. Y si no es así, de algún modo da la razón al Arteterapia, o al menos duda, que ya es mucho.

Dejando a un lado las emociones que pueda suscitarle mis intervenciones, es destacable y satisfactorio el hecho de que me confíe algún caso, dado el poco tiempo que llevo en el centro, y el desconocimiento general que hay en torno al tema.

A la semana siguiente, fue el coordinador y psicólogo 1 quien me plantea algo parecido. Una de las personas que ya frecuentaba el taller, había dejado de ir un tiempo. La razón es que había estado ingresada con una fuerte crisis. Había vuelto hacía unos días, no pasándome inadvertido ciertos cambios físicos y de conducta. El psicólogo 1 venía a encomendármela especialmente, explicándome su estado. Estas actuaciones parecen confirmar una confianza creciente en el taller y la actividad.

El taller cambia de ubicación y de orientación.

Cuando vuelvo de las vacaciones, planteo la necesidad de cambiar la orientación del taller. Esto ocasiona unos cuantos cambios que afectan al comportamiento del personal de la comunidad terapéutica. Al situarnos físicamente en la sala del espejo, las interferencias son mucho menores que antes. Es un lugar de carácter más íntimo que, por su propia ubicación, se hace respetar. El día 3 de Diciembre de 2002 consigo, por fin, comenzar con esta nueva propuesta de manera completa; pues hasta esa fecha he procurado que la transición de un período a otro del proceso fuera lo más natural y equilibrado posible.

En principio, tanto el personal como los/as pacientes-clientes del taller, se han ido acostumbrando a vernos ubicados en otra zona, sin dejar del todo la primera, que queda para aquellos que deseen trabajar como lo hacíamos meses atrás. Por otro lado, sólo están acudiendo aquellos/as que verdaderamente quieren hacerlo, sin que el taller se entienda, por parte de todos, como mero entretenimiento. Esto último resulta ser muy valioso desde cualquier perspectiva. Para los/as pacientes-clientes es importante porque le otorgan al taller, y a las actividades que allí se realizan, el carácter que han de tener; algo que les compromete, sin obligarles, pues tiene suficiente importancia, advertida por todos/as. Saben que lo que se plantea no se puede realizar si uno/a no se involucra personalmente.

La decoración de una caja, o el aprendizaje de la lectura y el cálculo conlleva un esfuerzo, pero ahí intervienen poco o nada lo que se sienta, o se piense. Lo oculto en sus pensamientos, no interviene en estas cuestiones. Se queda como anestesiado en alguna zona de la psique. Sin embargo, van entendiendo que precisamente esto es el material fundamental de sus creaciones en el taller de Arteterapia.

También, el personal sanitario está advirtiéndome que mi labor no es caritativa, empleando mi tiempo para hacer más amena y llevadera la estancia en este lugar. Evidentemente, esto se consigue también, pero es una consecuencia, no un objetivo. Se dan cuenta, y así lo demuestran con su asombro, que en las personas que acuden se operan cambios, por mínimos que estos sean. Es habitual encontrarse en algunos/as pacientes poca permanencia en una actividad. Lo creo; es complicado que algunos/as no te digan, o no piensen que lo que le propones es una tontería. En algunos casos he encontrado un sentido autocrítico exacerbado, que les bloquea para la realización de cualquier cosa. Sin embargo, estas mismas personas comienzan a no faltar al taller, a participar, e incluso cuando el trabajo no les gusta, permanecer sentados/as escuchando, o hablando conmigo. La terapeuta 1 me ha indicado varias veces lo sorprendente que les resulta al personal sanitario esta actitud, pues habitualmente nada les interesa.

Los/as terapeutas, e incluso la psiquiatra, son conscientes de lo que está pasando. Creo que después de varios meses de trabajo, valoran apropiadamente, ya no sólo lo que yo puedo aportar, sino lo que significa un proceso de terapia artística. Los cambios también alcanzan al personal sanitario, como por ejemplo, los que se producen en el psiquiatra. Habitualmente, como hemos indicado, procuraba pasar desapercibido; quizás por timidez, o no saludaba, o lo hacía con frialdad y rapidez. En cambio, andando el tiempo, su actitud ha comenzado a ser muy distinta. Alguna mañana, ha sonreído cordialmente al entrar y me ha dado algo así como un afectuoso “apretón” en el hombro. Al principio creí que sólo tenía un buen día, pero a partir de ahí, he podido observar un trato mucho más agradable.

En efecto, pasado un tiempo se empiezan a notar cambios. Durante el mes de febrero, el psiquiatra está cada vez más cercano, viene con mucha frecuencia, me saluda con afecto, a veces con un pequeño gesto, como un pellizco en el brazo; se preocupa por mi comodidad, procurándome un lugar para limpiar los pinceles; acepta mi ofrecimiento de chicles con buen humor; escucha con atención lo que le explico acerca de sus pacientes. También la psiquiatra me manifiesta el interés que dos de sus pacientes tienen por el taller, felicitándome por ello.

Hay una diferencia notable en la manera en que me escuchan ambos. Si bien percibo un grado de atención alto en ambos casos, ella responde con comentarios acerca de lo que le cuento, enriqueciendo mis observaciones, aseverándolas o contrastándolas con las suyas; él contesta con un chiste o con una indicación jocosa, lo que lo libera de su complicidad. Sin embargo, en los dos casos, he advertido una predisposición cada vez más positiva hacia la actividad, lo que era casi impensable en los primeros meses.

Preparación de la fiesta de Navidad. El taller se empieza a hacer público.

El jueves, 5 de Diciembre de 2002, la terapeuta 2 me pide obras para exponer el día 20, la fiesta de Navidad, a la que vienen los familiares. El martes, 10 del mismo mes, después de pensarlo, le digo a la terapeuta 1 que las obras no se cuelgan, a no ser que se les dé un poco de dignidad, pues la propuesta era pegarlas con cinta adhesiva a las paredes. Las obras que han empezado a realizar sobre cartón lucirán muy bien sobre sus caballetes, pero las que están realizadas sobre papel necesitan alguna estructura que las soporte apropiadamente. El psicólogo 1 también me da la razón y empiezan a gestionar un material adecuado. Este ha sido uno de los momentos que me demuestran a mí misma hasta qué punto estoy comprometida con ellos y ellas, así como con su producción. He defendido su dignidad, ante todo, pero también en este gesto defendiendo mi trabajo con ellos, para que se entienda que se trata de un proceso terapéutico. No es un entretenimiento para nadie; mucho menos para mí.

El jueves, 12 de Diciembre es un día pleno de participación. Parece que la inminencia de las fiestas hace posible que incluso el psiquiatra me gaste bromas. Por otro lado, la psiquiatra ha venido a hablarme expresamente de dos de sus pacientes que vienen al taller. Al parecer le cuentan a ella lo contentos que están con la actividad, así como también, que la relación conmigo es muy buena. Ella ha venido a felicitarme especialmente por esto. Otra buena sorpresa respecto al reconocimiento cada día mayor de la actividad es que la han incluido en el cuadrante oficial de actividades, para que yo pueda recoger ahí la asistencia o no asistencia de las personas que acuden al taller, dato que resulta de utilidad para sus facultativos y el seguimiento de cada paciente.

La terapeuta 2, también se muestra muy sensible al taller, encontrando como fundamental la función que yo cumplo dentro de éste. Me ha felicitado también, pues los pacientes que compartimos están mejorando desde que asisten.

El día 20 de Diciembre, en la fiesta de Navidad, se hace la primera exposición de las obras creadas en el taller. Se muestran siete dibujos, en soportes adecuados proporcionados por el centro, y cinco obras sobre cartón. Todos/as los/as autores/as se muestran muy orgullosos/as de ver su obra expuesta.

Es interesante observar la expectación que suscitará esta exposición. En la sala de juntas, aún estábamos algún terapeuta y yo terminando de montar las obras, que habían de colgarse allí. A pesar de tener la puerta casi cerrada, algunos/as pacientes pasaban para enseñar a sus familiares lo que habían hecho. Estaban satisfechos/as y orgullosos/as de ver su obra colgada en la pared y admirada por todos/as. Tienen especial presencia las obras hechas en cartón que se han colocado en los caballetes, con un gran colorido y mayor tamaño. El psicólogo 1 hace una mención especial del taller y de las obras, así como de mí misma al presentar lo que se ha hecho a lo largo del año, deteniéndose más que en otras actividades. Una vez concluida la bienvenida, invita a los/as asistentes a la comida que se

servirá fuera, pero hay un gran número de personas que ven la exposición más detenidamente, sobre todo si el/la autor/a es su familiar.

Dada la reacción tan positiva de los/as pacientes, como la de los/as visitantes, el psicólogo 1 me dice que al final de la experiencia tendríamos que montar una exposición aún más seriamente, quizás incluso fuera de aquí.

Exposición de las obras del taller en la Corrala de Santiago.

Conforme va pasando el tiempo, la iniciativa del psicólogo 1 acerca de hacer una muestra de las obras parece que pueda tomar forma. No la he olvidado y así se lo comenté, pensando en la posibilidad de hacerlo en la Corrala de Santiago, que acoge tan diversas exposiciones. Él también demuestra tener ilusión en ello, tanto es así que lo ha presentado como tema dentro del equipo clínico. Si no tiene algún detractor, lo que sí que ha provocado en el auditorio es dudas acerca del valor artístico de las obras. Aunque el psicólogo 1 lo omita, no me cuesta pensar en personas como el psiquiatra o el psicólogo 2 poniéndole voz al escepticismo. Por mi parte, he empezado mi trabajo de buscar esa sala. Antes de ello, he querido comentárselo a la terapeuta 1 y a mi directora de tesis. Creo muy importantes las opiniones de ambas, cada una desde su perspectiva, pues no se trata de una simple exposición, me preocupa su significado y situación dentro del proceso terapéutico. Las dos lo han visto muy positivo.

Al hacer las gestiones para la realización de la exposición, curiosamente se me ha hecho la misma pregunta escéptica que he puesto en la persona del psiquiatra:

“En estas obras, ¿hay suficiente calidad artística?”

Entiendo el temor de mis interlocutores, pues a diferencia del psiquiatra, ellos no saben nada acerca de lo que se está haciendo en el taller. He contestado que, sobre todo, lo que hay en cada una de ellas es una fuerte implicación personal. Son obras que nacen del propio conflicto, y si no, lo rodean, lo envuelven, juegan al escondite, lo revelan al obviarlo. Sin querer entrar en el tema de la calidad, que es quizás lo menos importante en estas manifestaciones artísticas, he hablado del valor documental, y no sólo por lo que tienen de especial al surgir dentro de un colectivo como éste, sino también porque hacen público ese vínculo que he llevado a la práctica entre el Servicio Andaluz de Salud y la Universidad, específicamente entre Salud Mental y el Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Creo que merece la pena dar a conocer públicamente esta iniciativa.

Poco después, he encontrado sala y fecha de exposición. Con el beneplácito del Director del Secretariado de Artes Visuales, Escénicas y Música, D. Ricardo Marín Viadel y de su equipo técnico, concretamente, D. Francisco José Sánchez Montalbán, la muestra será en el mes de Junio, a partir del día quince. Hay otras dos fechas que se barajan: la

primera quincena de Julio, o, muy probablemente, a partir del día 6 de Mayo.

Un incidente desconcertante.

Ha ocurrido un incidente sin importancia, que en un principio me ha producido cierto grado de desconcierto. Ha venido el psicólogo 2, a decirme si podíamos poner la música algo más baja de volumen, ya que su despacho está al otro lado del espejo, y que , *como no hay tabique*, se transmiten mucho los sonidos. Me he quedado estupefacta, pues enseguida he imaginado que todo el tiempo que llevo en la sala he sido observada. A él no le he dicho más que perdonara si le había molestado, y que porqué no lo había dicho antes. Mi sentimiento ha sido doble: por un lado, la incertidumbre de haber molestado alguna vez, aunque él me ha asegurado que no; por otro, no me podía creer que no me hayan avisado desde el principio, pues si es un espejo sin pared detrás, es porque es de estos que por el otro lado permite la visión. De pronto, he sentido que se había violado mi intimidad, y no sólo la personal, (aunque también), sino la del taller, ofreciendo un espacio de confiabilidad engañoso para todos. He estado un rato creyendo que esto era así. He pensado que, en cierto modo, si se ha podido observar todo el proceso, no tengo nada que temer. Por otro lado, ha servido para sentirme como uno/a de ellos/as, como los/as que se quejan porque se tienen que duchar, con una persona pendiente de lo que hace, de si tarda mucho o poco, lo cual me acerca a su condición de internados/as. Esta sensación no ha durado demasiado tiempo, (¡menos mal!), pues ha venido el psicólogo 1 para otro asunto, y se lo he comentado. Muy divertido, me dice que esta sala que ocupamos estaba diseñada para ser una sala de observación, pero que no se usa como tal. Efectivamente, no hay tabique, pero al otro lado hay otro espejo, con lo cual, nadie ha podido observarnos, aunque si llegan los sonidos, como es natural. Hay que contar con que el espejo está sólo colgado en la pared, o sea, que no es como una ventana, que al formar parte del muro, aislaría mucho más. Es decir, si se me permite el chiste: primero he creído tener sobre mí un ojo de, aproximadamente ocho metros cuadrados, observándome; pero lo que tengo realmente es una gran oreja.

Al día siguiente, vuelve el psicólogo 2 a por un archivo. Un poco incómoda aún por no estar segura de no haber incordiado, vuelvo a sacar el tema, y le digo que quizás haya habido más jaleo de la cuenta, y que, por discreción, se ha callado. Me dice que seguro que no, pues es *bastante intolerante para estas cosas*. Me relaja, por un lado, su respuesta, pues garantiza que ha habido un nivel aceptable de sonido. Por otro lado, me revuelve la palabra intolerancia. Pero esto es ya algo que me atañe sólo a mí, pues sólo es una palabra.

Días después, concretamente el 1 de Abril, viene a decir, (eso sí, muy sonriente), que por favor, baje la música. Pero, en ese momento advierte que el volumen es bastante moderado, por lo que piensa que ya lo he bajado yo. No recuerdo haberlo hecho.

Petición de diagnósticos e informes al personal facultativo.

Para la realización de esta investigación y poder contrastar mis conclusiones, he creído necesario pedir los diagnósticos de las personas que han frecuentado más el taller. Pensé que iba a haber más problemas, pero con el compromiso de salvaguardar su identidad, el psicólogo 1 me los ha facilitado con prontitud. Ya tenía previsto proteger el nombre de estas personas, aunque no me los hubiera podido dar. Esto no me cuesta el menor esfuerzo, incluso me gusta, pues de otra manera me parecería una traición a su confianza.

Con fecha de 1 de Abril también, he solicitado a través de la terapeuta 1, informes que recojan los aportes positivos y negativos que cada facultativo estime que han ocurrido a lo largo del período en que el taller ha sido un hecho. Apelo, por lo tanto, a su amabilidad en querer facilitarme las incidencias que hayan tenido lugar, causadas fuera del espacio del taller y por la interferencia de éste en la dinámica habitual del centro. Sobre todo, espero los informes de la terapeuta 1 y el psicólogo 1, los más cercanos al taller, aunque me consta, por sus propias manifestaciones, que otros, como la psiquiatra, también me proporcionarían un material interesante. Sin embargo, como podemos ver en el capítulo 6, dedicado a *La Comunidad Terapéutica*, sólo recibiré los informes de la terapeuta 1 y el psicólogo 1.

La continuidad del taller.

El 3 de Abril mantenemos una conversación el psicólogo 1 y yo. Viene a buscarme para esto, ya que el último día quise hacerlo y no pudo ser. Le preocupa lo que le ha contado la terapeuta 1 acerca de la manera de continuar el taller aún cuando yo no esté. Esta iniciativa surgía del nivel de compromiso adquirido con las personas que lo frecuentan; tanto mi directora de tesis como yo creemos que se podría suavizar el fin del taller si dos o tres personas adecuadas, de las que asisten a la asignatura de Arteterapia y elegidas especialmente por su formación, pudieran prolongar mi labor al menos hasta el verano.

El psicólogo 1 ve varios problemas. Por un lado, en lo que respecta a la institución; pues, si bien hasta no hace mucho, no se hacía ninguna objeción para admitir a cualquiera que, desde dentro del centro, se estimara oportuno para realizar una experiencia de prácticas, ahora hay que seguir un protocolo específico obligatoriamente, quedando, por ello, muy restringidas, desde los diferentes ámbitos que participan del mismo objeto de estudio. Por otro lado, no cree, dado el carácter del taller, y la relación que se ha establecido entre los/as pacientes y yo, que sea más oportuno que entren personas nuevas, extrañas para los/as pacientes, a sustituirme, a que, sencillamente, el taller se interrumpa. Durante la conversación, antes de terminar de expresar su planteamiento, me pregunta acerca de mis proyectos, si es que tenía alguno, respecto a esta actividad que he ido

desarrollando. Le he expresado que se trata de mi línea de investigación , y no sólo una excusa para realizar una tesis doctoral. Con lo cual, he intentado dejarle claro, que estoy totalmente abierta a las posibilidades que puedan surgir. Por otra parte, el cauce que, gracias a esta investigación, se ha abierto entre la Universidad y el Servicio Andaluz de Salud, que trabajaré para que cristalice en el desarrollo de un Master en Arteterapia, ha de seguir sirviendo a ambas instituciones para dar cabida a todo lo que se haga al respecto.

Ciertamente, esta vereda que he comenzado a andar, ya forma parte de mi vida. Eso es lo que he querido darle a entender. No me ha llegado a decir claramente cuáles son sus planes, pero por la manera de expresarse y preguntarme, parece querer afirmar que sería bueno que esta actividad se formalizara dentro de la comunidad terapéutica. Él no puede, por ahora, pensar en ningún proyecto, ya que su propia permanencia en el centro es incierta, pues se presenta a la oposición de su plaza en poco tiempo. Pero su actitud, tan distante ya de aquella de la primera conversación que mantuvimos, es de apertura y complicidad con la actividad.

La exposición del tema ante el equipo clínico.

De todas las incidencias ocurridas a lo largo del año, la más destacable es la que ocurre justo un día antes de terminar las prácticas. Desde el año pasado, el psicólogo 1 está interesado en que un día pudiéramos venir mi directora de tesis y yo a hablar acerca del arteterapia. Por fin , el día nueve de Abril de 2003, quedamos en ello. Es miércoles, siendo la hora prevista de 14:00h. a 15:00h. aproximadamente.

Se trataría de definir el arteterapia, aclarar su metodología, sus orígenes, como actúa, cuales son sus fundamentos teóricos, etc. En realidad, no hay tiempo de mucho más en una hora. Habría que dar un tiempo para responder a las preguntas de los asistentes a la charla, que presumiblemente son los que componen el equipo clínico, ya que ésta va a tener lugar en su horario habitual de reunión.

Cuando llego, ya están todos los asistentes sentados a la mesa. Me han dejado un asiento, en uno de los lados largos de la mesa. Desde mi sitio, empezando por la izquierda hasta dar la vuelta completa, están sentadas las siguientes personas:

- Psicólogo 2;
- Terapeuta 2;
- Terapeuta 3;
- Terapeuta 1;
- Psicólogo 1;
- Psiquiatra (el);
- Psiquiatra en prácticas;
- Psiquiatra (la).

Esperamos un momento mientras todo el mundo termina de acomodarse. En este

tiempo, la psiquiatra, que está sentada a mi derecha me pregunta si estoy nerviosa por la exposición. En ese momento, creo que me está hablando de la que vamos a hacer en la Corrala de Santiago, ya definitivamente, a partir del 6 de Mayo. Por tanto, le contesto según lo que creo que pregunta, diciéndole que no, todo lo contrario, me hace ilusión aunque dé algo de trabajo. Me aclara que me está preguntando por **esta exposición**. Esto me deja un poco extrañada, y empiezo a pensar si no le habré dado yo menos importancia de la cuenta a lo que va a ocurrir. De todas formas no me preocupa, pues sé lo que he hecho, y me siento absolutamente tranquila y confiada, me digan lo que me digan, aun que no sospechaba en ese momento cómo iba a transcurrir la reunión.

Lo primero que hago, de forma sincera es agradecer, en términos generales, la acogida que he tenido desde el primer momento. No ha sido así en todos los casos, pero en general, ha sido buena. Digo que el día 11 de Abril hará un año que estoy aquí, y que me he sentido, gracias a ellos/as, como en casa. Sólo se merecen este comentario algunas de estas personas, pero vale la pena decirlo por ellas. También hablo del respeto hacia mi trabajo, que aunque no se entendiera del todo, ha permitido que se desarrolle con las interferencias mínimas. Comento que sé que las que se han producido han sido más causa del desconocimiento de que lo que se estaba llevando a cabo era un proceso terapéutico, que de descuido. (En este momento comienzan las primeras miradas de complicidad entre las terapeutas). En efecto, alguna vez incluso algún auxiliar, pensando que esto era otra cosa, ha intervenido en las obras de los/as pacientes. Pero, esto ha ido cada vez a menos. Además, desde el principio he sentido que había buena receptividad hacia mi trabajo, a pesar de que los fundamentos teóricos del arteterapia de los que he partido tengan una orientación diferente a la dinámica del centro: mi intervención se basa en el psicoanálisis, sobre todo en el psicoanálisis lacaniano, siendo la orientación del centro cognitivo-conductual. (Mientras iba avanzando en la idea, el psicólogo 1 hace gestos como de querer intervenir). En este momento, interviene el psicólogo 1 para aportar que esto no es del todo así, en cuanto a actuaciones sí que se sigue un modelo cercano a lo cognitivo-conductual, pero afirma, textualmente, “aquí cada uno vamos por libre”.

Después de todos los agradecimientos, algunos inmerecidos, comienzo a hablar desde la propia experiencia. Intento que la cuestión vaya combinando mi propia historia, de manera muy breve, con los conceptos clave del arteterapia, pues ese equilibrio me parece más ameno que dar una lección magistral sobre el tema. Empiezo así por contar, cómo este tema de investigación no es sólo una excusa para investigar y desarrollar una tesis, sino que es algo que persigo desde el año 1990, cuando hice mi primera investigación en lo que quedaba del antiguo psiquiátrico. De aquella experiencia me quedó la ilusión de poder, algún día, hacer algo más serio. Les comento, para desechar toda duda que, entrar en esta Comunidad Terapéutica en calidad de investigadora, ha supuesto el esfuerzo y la espera de un año, en el que hice entrega de dos informes que pasaron por un comité ético, hasta que se me permitió la realización de la investigación.

Recién empezada mi intervención, la psiquiatra se cambia de sitio; desde el lugar

que ocupaba a mi derecha, desde donde me era más difícil verla, y que ella me viera; a el espacio entre el psicólogo 1 y el psiquiatra. Agradezco verbalmente el movimiento, sin importarme parar el discurso, observando que me gusta dirigirme a las diferentes personas, una por una, y no a un auditorio sin rostro, deshumanizado. Reparo en que al único que no veo bien es al psicólogo 2, que permanece a mi izquierda. Él intenta hacer la broma de que es mejor así, pues lo que hay que ver es muy feo. Le digo que a mí no me lo parece, así que me echo un poco hacia atrás, para ampliar el ángulo. Él, siguiendo la broma, lo hace aún más. Como veo que puede ser interminable, lo dejo, y sigo hablando. Me parecen interesantes todas estas cuestiones, que apunto mentalmente a la vez que no dejo mi discurso. Por un lado, parecen confirmar el interés de la psiquiatra. Además, me proporciona una ocasión de dirigirme de manera personal a cada uno/a de los/as asistentes, especialmente a uno de los más interesantes, pues sé de su reticencia respecto al taller durante todo este tiempo.

A partir de este momento comienzo a hablar más detenidamente acerca del arteterapia en términos muy generales. Su definición, como la utilización del arte y la actividad artística en un entorno terapéutico, (miradas cómplices en el auditorio); cómo surge durante la Segunda Guerra Mundial en Gran Bretaña, cuando un artista, Adrian Hill, para liberarse de la monotonía del Hospital donde estaba convaleciente, comienza a pintar, compartiendo con otros pacientes los efectos de la actividad creativa en estos momentos tan duros de la historia de sus vidas. Algunos pacientes comenzaron a pintar las vivencias en el combate, sus temores, sus sufrimientos. Adrian Hill se convirtió en el primer arteterapeuta. (Dalley, 1987, 43). Desde aquí, la terapia artística se ha ido desarrollando y extendiendo por todo el mundo. Actualmente, consiste en unos estudios de postgrado, a los que se puede acceder desde varias licenciaturas, entre ellas la licenciatura en Bellas Artes, que en este aspecto es prioritaria. (Ante esto, el auditorio se remueve un poco, por lo que sigo explicando) En efecto, es fundamental que el aspirante a arteterapeuta pueda demostrar capacidad y dedicación a la práctica de la actividad artística, ha de ser conocedor del lenguaje artístico en todas sus variantes, y consciente del valor del arte para el ser humano; esto sólo puede ser accesible cuando hay dedicación al arte.

A pesar de que está extendido por todo el mundo, en España tiene una historia bastante más corta. Hasta la fecha,(les explicaba yo entonces), sólo hay dos master en Arteterapia: uno en Barcelona, de carácter privado y otro en Madrid. Éste último es universitario. Ambos llevan poco tiempo funcionando. El proyecto posterior a la realización de esta tesis es organizar otro master de tipo universitario en Granada, lo cual haría de esta investigación y de esta Comunidad Terapéutica, una experiencia pionera en la historia del Arteterapia en España. (Algunos terapeutas se miran y sonríen satisfechos, mientras el psiquiatra y el psicólogo 2 me miran con escepticismo).

Hablo después de los autores fundamentales entre los que destaco a S. Freud, J. Lacan, M. Klein, D. Winnicott, E. Kramer, L. Navratil, M. Milner, etc. Hablo de un texto en particular, que tiene para mí un gran valor, pues aparte de hacer un acercamiento a la

cuestión bastante interesante, es el primero que cayó en mis manos y me acompañó todo el tiempo en el que realizar esta investigación no podía ser más que un deseo. Lo recomiendo especialmente, si se desea tener una idea más o menos clara de lo que es Arteterapia, pues, a pesar de que tiene ya bastantes años, es de 1987, nos abre hacia un abanico de información muy amplio. Se trata del texto de Tessa Dalley , *El arte como terapia*, de la editorial Herder.

En algún momento, observo que el psiquiatra se frota las sienes. Le pregunto si mi discurso le cansa. Pero asegura que no.

Después me centro en el objeto artístico. La obra que se genera en el taller de Arteterapia alcanza su verdadero valor en el proceso, no en su forma final. El resultado final es lo de menos, pues es a lo largo del proceso cuando surgen en la obra las conexiones con el inconsciente. (Tengo sobre mí ya las miradas indignadas de unos cuantos. Sabía que esto iba a ser inevitable, en cuanto nombrara la palabra “inconsciente”). Prosigo para afirmar que cuando se trabaja con material artístico, se establecen ineludiblemente vínculos con los pensamientos y sentimientos. Tanto la manipulación del material, como la imagen o el objeto artístico generado, establecen una comunicación con su autor, un diálogo íntimo que se evidencia en el propio objeto, de tal forma que éste se convierte en magnífico registro de ese momento. También son considerables todo el paisaje de gestos y actitudes que el paciente tiene ante el objeto, ante el taller, ante el grupo y ante el/la terapeuta artística, o, como es mi caso, la guía del taller. Por eso, cada una de las producciones que el/la paciente o cliente genera en el taller de arteterapia son importantes, pues se trata de un eslabón más en el proceso, así como las anotaciones que el/la arteterapeuta haga cada día. La terapeuta 1 interviene para ayudar a la comprensión de mi discurso; ella está de acuerdo en esto, y pone un ejemplo: e *“A los chicos que vienen de prácticas les digo que no intervengan en las manualidades de los pacientes, pues en la manera en que están hechas se queda registrado el estado de ánimo que acompañó a su producción. Incluso, cuando X (refiriéndose a la limpiadora) limpia la mesa, que lo hace cada día, en la manera como queda se refleja como se sentía en ese momento. Pero esto lo dices aquí y te pasan al bando de los pacientes”*. Esto, que pudiera parecer una broma, no funciona aquí como tal, pues nadie se ríe. Alguno sonrío tímidamente; otros no cambian el talante de indiferencia, escepticismo e incluso descortesía.

A partir de aquí, de manera espontánea, surge el debate. El primero en intervenir, de manera ya un poco acalorada, es el psicólogo 2. Primero aclara, como introducción y punto de partida de su pregunta, que cuando se maneja una palabra compuesta como es “Arteterapia”, realmente podemos decir que hablamos de dos conceptos: arte, por un lado, y terapia, por otro. Su pregunta es si yo me siento más artista que terapeuta o al revés. Mi respuesta es que no puedo separarlos, pues entiendo el proceso terapéutico como un proceso creativo. Le digo que hay muchas maneras de entender el arte, y que el artista no es sólo aquel que trabaja con el material artístico (que tradicionalmente reconocemos como tal) exclusivamente, sino el que introduce la creatividad de forma inevitable en todo

cuanto hace, el verdadero material artístico son sus propias emociones. En este caso, el material es un taller de arteterapia con todos sus procesos y relaciones implícitos, y la manera en que yo intervengo es como lo haría ante una obra artística: partiendo de las experiencias anteriores; manejando los fundamentos teóricos esenciales; pero también dejando un margen para que se configure en sí mismo; asegurando una revisión continua de la metodología, que se va adaptando a la personalidad individual y colectiva; con el respeto habitual que tengo como pauta ante la obra artística, de manera que se favorece su propia dinámica, mucho más certera que la imposición ciega de normas inamovibles.

En ese momento, replica diciendo que hay unas profesiones específicas para trabajar en los procesos conscientes e inconscientes, que son la psicología y la psiquiatría. Como si el auditorio no fuera capaz de saber esto sin que él lo explique, sigue en su discurso, diciendo que para llegar a ser uno de estos profesionales, hay que estudiar durante muchos años. Me pregunta si para ser profesional de arteterapia es necesario también esta preparación. Le contesto que efectivamente, un/a profesional de esta índole requiere muchos años de estudio también. Que, en primer lugar, hay que tener una licenciatura específica, pues se trata de un estudio de postgrado, siendo mucho más accesible desde la licenciatura en Bellas Artes que desde otras, aunque también se contempla su acceso desde otras titulaciones, como la psicología y la medicina. En realidad, la persona que proviene de una licenciatura en Bellas Artes, tendrá que prepararse más atentamente en los campos del conocimiento que su formación como artista profesional no incluye, por lo que tendrá que formarse en las áreas de la psicología y de la psiquiatría que requiera para ser un buen arteterapeuta. Para los profesionales de los otros campos, la cuestión será hartamente difícil, pues para comprender el lenguaje artístico y los procesos que se generan en torno a la actividad artística, no sólo hay que estudiar, sino dedicarse al arte como profesión, y esto sí que requiere años de dedicación.

Sin dejar pasar un momento, me dice directamente: *“¿Cómo te atreves a interpretar una obra hecha por un paciente?”*, a lo que añade, en tono moralizante, *“Es que no se trata de un dibujo, es que lo que hay detrás de ese dibujo es una persona”*. Ante esto, le agradezco verbalmente que saque el tema porque es algo de lo que no he hablado. Entonces, dirigiéndome al auditorio en general, planteo que hay una pauta en arteterapia, que yo, por supuesto, he seguido: Se trata de que la obra creada en el taller no es interpretada por el arteterapeuta. En ningún momento, yo, en este caso, he hecho ninguna interpretación. Quien únicamente interpreta la obra es su propio autor o autora. Me vuelve a interrumpir, saltando casi sobre mis palabras, para decir que se remite exclusivamente al texto que yo misma les proporcioné, explicándole en qué iba a consistir el taller, en el que hablo de la interpretación de las obras. Entonces, sí que veo ya claramente y puedo constatar, que lo que desea es directamente atacar, proyectando su fantasía en mí, pues eso estoy segura de no haberlo escrito nunca, ya que es una de las cuestiones en torno al tema que tengo más claras. Le contesto, con toda tranquilidad, que esa cuestión seguro que no lo ha leído en lo que yo les entregué, que lo vuelva a leer, porque no se acuerda bien de su contenido. Les digo, ya en términos psicoanalíticos, que

en ningún momento me situó en el lugar del Saber Amo. (No sé si esta cuestión aclara o enturbia la cuestión. En apariencia, es suficientemente explicativa, ya que nadie pregunta nada al respecto.)

Añado que el material que yo recojo no son interpretaciones acerca de la obra de los pacientes. Lo que yo hago es anotar cuidadosamente todo lo que ocurre en el proceso de creación de cada obra, describiendo cada gesto, cada actitud. Pongo por ejemplo las diferentes maneras que una misma persona tiene de trabajar sobre la obra, o como genera obras de distinto carácter, y cómo enlazan estas particularidades con su vida cotidiana. Apunto lo que ellos mismos verbalizan, cómo explican una determinada actitud. Yo no me invento nada. Soy una observadora que anota. El psicólogo 2 replica otra vez, *“Pero, entonces me estás dando la razón, pues lógicamente cuando el enfermo entra en esa dinámica, hay una devolución que hay que hacerle, devolución que haces a partir de esas notas”*. Le contesto que esas notas es un material al que el/la paciente no tiene acceso de ningún modo, yo no voy a decirle lo que pienso de él/ella, ni porqué creo que está así. Ni le voy a hacer referencia a las posibles conexiones que encuentre entre los distintos momentos del proceso. Esas cuestiones serían el material que, si en este caso hubiéramos funcionado como habitualmente lo hace un/a arteterapeuta en el equipo clínico, tendrían ellos entre manos, ya que el/la arteterapeuta es uno/a más del equipo.

En ese momento, la psiquiatra cuenta que debe ser un material muy interesante y útil. Cuenta que, meses atrás, uno de sus pacientes, le contó un sueño que había tenido en el que mataba a unos familiares. Ella no sabía que, paralelamente, estaba pintando una obra donde esos impulsos agresivos hallaban expresión. Cree que habría sido muy conveniente saberlo en ese momento.

El psicólogo 1 interviene, creo que en parte para desviar la zona de conflicto, y por otro lado, “ponerme contra las cuerdas” de forma definitiva. Su talante es otro, o puede que la afinidad que tengo con él, me haga sentir su pregunta, no como ataque, sino como impulso para aclarar esta cuestión aún más. Dice que, efectivamente, con el nombre de terapia, han aparecido una gran cantidad de actuaciones que utilizan diversos medios como agentes terapéuticos. Se utilizan como terapia los delfines, los perros, los caballos, la risa, la danza, el teatro, la música. Su pregunta es que si yo incluyo en este grupo el arteterapia. Me sorprende que me pregunte esto, pues una de dos: o lo hace para que la parte del auditorio que confunde aún estas actuaciones, creyéndolas de la misma índole, se aclare por fin; o efectivamente, él tampoco distingue bien. Esta segunda opción es lo que me sorprende, pero puede ser posible. Le digo que está mezclando en el mismo saco asuntos muy diferentes. Por un lado, estarían esas terapias realizadas con animales. Evidentemente, la relación con el animal puede resultar muy terapéutica. Pero la cuestión es bien distinta, sí que estaría cerca de la musicoterapia, la danzaterapia y la dramaterapia, que no son sino distintas formas de lo que se puede nombrar genéricamente como arteterapia. Estamos avalados/as por la larga tradición con la que ya cuenta, además del soporte teórico, que no se lo han inventado los/as artistas sino profesionales de la salud, como los que me están escuchando.

La psiquiatra en prácticas pregunta si esta terapia puede tener como objetivo la curación. Le respondo que piense en cualquier otra, en la misma medida que pueda curarse un/a paciente con otro tipo de terapia, puede hacerlo con ésta. Incluso hay datos de que donde no han llegado otras formas terapéuticas, el arteterapia sí ha obtenido resultados. Entonces, me pregunta si se puede trabajar directamente el conflicto. Le respondo que así es. Aclaro que mi intervención en este proceso en concreto, no ha sido directamente sobre el conflicto, pues en ningún caso he querido incidir en la dinámica terapéutica del centro, ni interferir en el trabajo de nadie. Por ello, no he trabajado sobre temas específicos, sino que cada uno de los/as pacientes ha trabajado en la línea que se han marcado individualmente. No ha habido ningún enfoque directivo, sino que ellos/as eran los que proponían el trabajo. Me vuelve a preguntar, como corroborando, que no ha habido temas, a lo que vuelvo a responder que no, poniendo el ejemplo de alguna persona que ha trabajado a partir de la música que le gusta. Añado que, cuando se trabaja dentro del equipo clínico, como es habitual, sí que se puede incidir en el conflicto, de forma más dirigida, pues el proceso terapéutico se lleva entre todos los/as profesionales. También pregunta si está diseñada para algunas patologías o para todas. Contesto que su campo de actuación es muy amplio: enfermedad mental, personas con discapacidades físicas y psíquicas, enfermos/as terminales, temas tan concretos como la bulimia y la anorexia, entornos marginales como las cárceles, etc. Por ello, se defiende el término de cliente, en vez de paciente, pues no todos/as son enfermos/as.

El conflicto siempre va a surgir, se trabaje desde el enfoque directivo o no directivo, pues en el trabajo artístico fluye lo consciente tanto como lo inconsciente. Sé que a mi auditorio, en general, le pone nervioso escuchar estas palabras, pero es necesario que quede bien claro. Las terapeutas se miran y sonríen cómplices, mientras el psicólogo 2, visiblemente irritado, interviene diciendo que de lo que estoy hablando es de lo que se genera en lo intrapsíquico. Le digo que sí. Su manera de preguntar y de confirmar mis palabras desvela que piensa que es una desfachatez que yo toque estos temas, territorio exclusivo para psicólogos y psiquiatras. Añado que yo no entro en interpretaciones ni valoraciones acerca de la evolución del enfermo, que eso es su terreno, pero que necesito conocer el área de conocimiento donde me muevo, los niveles donde se generan las imágenes. Por otro lado, mi labor hacia el enfermo es de sostén, de guía en el proceso artístico, de contenedor. Quien interpreta es el/la paciente, por eso, si hay una interpretación entre mis notas, es la que ha hecho el/la propio/a autor/a de la obra. Yo sólo soy una observadora.

La psiquiatra en prácticas vuelve a sacar el tema de la devolución: “¿Qué devuelves tú?”. Le digo que esa devolución de la que hablan es inherente al mismo proceso. Lo que devuelvo es atención, escucha, sostén. Le digo que hay un modelo para el/la profesional, el que he seguido yo: es lo que llama Winnicott la “madre buena”, que crea un espacio de contención donde es posible la comunicación. Creo que más de uno no sabe de qué estoy hablando, pero nadie pregunta.

A estas alturas, la reunión que estaba prevista para tres cuartos de hora, rebasa ya la hora y cuarto. Algunas personas se tienen que ir. La terapeuta 3, se ha marchado la primera. Desde la puerta, donde ya nadie la veía me ha mandado un beso y una sonrisa abierta y franca de enhorabuena. La psiquiatra también se tiene que marchar, pero me pide el teléfono, pues es probable que necesite hablar conmigo. El psicólogo 2 se marcha, no sin antes decir que aunque esto es muy interesante tiene prisa. (Se ha marchado bastante más tarde de lo que había anunciado al principio; ha estado mirando la hora todo el rato, por lo que pienso que si bien su propósito había sido el de estar el tiempo justo para hacer acto de presencia, después ha estado apurando el tiempo hasta el final). El psiquiatra no ha intervenido ni una sola vez; su mirada ha sido huidiza excepto cuando advertía que yo lo miraba intensamente en un momento determinado, como hacía con los demás. Entonces aguantaba la mirada, que volvía a desviar en cuanto yo me dirigía a otro. Las terapeutas 2 y 3 tampoco han intervenido verbalmente, pero su actitud era otra bien distinta: la terapeuta 2, ha mantenido una expresión de circunstancia que evidenciaba lo violenta que era para ella esta situación; la terapeuta 3 ha intervenido gestualmente con sonrisas cómplices.

Hablo de la exposición, que tendrá lugar a partir del día 6 de Mayo en la Corrala de Santiago. Esta exposición, por su carácter particular, se va a alargar dos días más de los habituales, para hacerla coincidir con un seminario del Área de Didáctica, que se va a celebrar en el mismo edificio, área donde se encuadra esta investigación, de la que la exposición será muestra visible y pública. El psicólogo 1 y la terapeuta 1 se miran cómplices y felices; ella exclama: *“¡Vamos a ser famosos!”*

El psicólogo 1 ha solicitado una ayuda económica entre 300 y 600 euros, ya que se va a incluir dentro de las actividades de la celebración del cincuenta aniversario del Hospital Ruiz de Alda. Este dinero será para enmarcar las obras, o prepararlas de algún modo para ser expuestas.

Al terminar, todos se marchan rápidamente. Sólo la terapeuta 2 viene a darme la enhorabuena por mi intervención, dice que es muy bueno que venga alguien con argumentos suficientes para presentar algo nuevo. Que aquí, todo lo novedoso se entiende como un ataque. Ella lleva muchos años luchando porque cambien las cosas pero su esfuerzo es en vano, ya que los esquemas están tan cerrados y acomodados en la rutina, que no se permiten los cambios.

Al día siguiente, sería el último día de prácticas. Cuando llego las terapeutas me felicitan por la exposición. Dice que la reacción que tuvieron algunas personas es porque no pueden soportar que vengan personas que tengan ganas de trabajar y que lo hagan bien. Intentan hacer lo menos posible, y temen que esa información salga de aquí. A una de ellas le han llegado a decir que no se le ocurra contar nada fuera de estas paredes. “Los logros de otros significan todo lo que ellos no hacen”. En ningún momento nombran a nadie, pero está claro a quienes se refieren.

La exposición en la Corrala de Santiago.

La tan esperada exposición en la Corrala ya es un hecho. Estará abierta desde el día 6 al 23 de Mayo, ofreciendo obras individuales de los/as asistentes más frecuentes, e incluyendo también un trabajo colectivo.

He elaborado, como comisaria de la exposición, un catálogo donde presento la muestra y se reproducen cuatro de las obras expuestas.

El único apoyo económico institucional ha corrido de parte de la Universidad de Granada, a través del Secretariado de Artes Visuales, que ha cedido la sala y ha costado los catálogos. En cuanto al montaje y realización, debo agradecer la inestimable ayuda de mi directora de tesis, Virtudes Martínez Vázquez, y mi compañera y amiga, Manuela Avilés.

De parte de la institución sanitaria, se hubiera querido incluir dentro del programa de actividades de la celebración del Cincuentenario del Hospital Ruiz de Alda, pero al adelantarse esta muestra de la fecha que tenía adjudicada en principio, no ha habido tiempo suficiente de realizar los trámites oportunos.

La hora de la inauguración se adelantó para que los/as pacientes de la Comunidad Terapéutica pudieran asistir, entre ellos, los/as autores/as de las obras. A primera hora ha llegado JF, que ha venido por su cuenta. Cuando me ha visto, lo primero que ha hecho es preguntarme dónde estaba *su cuadro de los almendros*. Ha ido conmigo hasta el lugar, y se ha marchado enseguida, no sin antes preguntarme si me gustaba cómo lo había acabado.

He esperado con cierta expectación cómo reaccionarían los/as demás autores/as, cuyas respuestas casi podía imaginar. Sin embargo, sólo han venido cuatro pacientes de los que menos han intervenido, acompañados de la terapeuta 1, la terapeuta 3 y la monitora de terapia ocupacional.

Al parecer, MN está muy mal. Es algo que yo esperaba después de terminar el taller. No se trata de dar ni más ni menos importancia a éste, pues prefiero que los informes de los facultativos califiquen mi intervención, pero la manera de manifestarse MN en los últimos días apuntaba a que le iba a costar mucho trabajo aceptar el final. En la misma mañana del día de la inauguración, la terapeuta 1 le comentó que por la tarde cogerían un par de taxis para llegar hasta la Corrala, ella contestó: *“Sólo quiero morirme”*.

Aparte del interés demostrado por JF, que ha asistido por propia iniciativa, ha habido otro detalle que ha sorprendido a las terapeutas, y así me lo manifiestan. Entre los asistentes está VM. Esta persona sólo ha asistido en dos ocasiones al taller: el primer día y la sesión en que se realizó el gran trabajo colectivo que se muestra al fondo. Esta obra,

realizada sobre papel continuo, recoge la aportación de VM. Se trata de un autorretrato que construye a partir de su silueta. Hago notar que este visitante tiene una obra colgada, y todo el grupo se acerca hasta el lugar. Cuando VM percibe el reconocimiento que se le hace por esto, comienza a reír. Es la primera vez que lo veo manifestar alegría, pues en todo un año no le conozco otra expresión que la de una persona taciturna, apagada.

Después, aparte, me comentan las terapeutas que es muy difícil que VM revele sus sentimientos. Habitualmente los niega, como si nada le importara, aunque ellas saben que no es cierto.

Últimas visitas a la Comunidad Terapéutica

Una vez terminado mi trabajo, aún he ido algunas veces al centro. Si en los últimos días de las prácticas esto ya me costaba, por la inminencia de la separación, ahora es aún más duro, pues el vínculo con algunas de las personas, pacientes y no pacientes, que habitan este espacio es muy fuerte. No soy insensible a mi intensa contratransferencia, a mi necesidad hacia los pacientes, tanto o más que ellos me necesitan a mí.

Conforme avanzo hacia el interior de los jardines estoy atenta a lo que siento. Como siempre, mantengo una vigilancia flotante, pues sé que en cualquier momento me puedo encontrar con alguno de los/as pacientes con los/as que he trabajado, o con otros/as que conozco aunque no hayan venido nunca al taller. Después de unos días de separación, sus reacciones pueden ser de muy diversa índole: de indiferencia, de alegría, de enojo. Temo, como es de esperar, que el sentimiento de abandono provoque indiferencia, tristeza o enfado.

Pero al acercarme a la puerta de las instalaciones, lo que recibo es un grito de júbilo: es GL que corre hacia mí gritando: "*¡Ay, mi amiga, mi amiga!*". Me abraza y me besa, acompañándome al interior, contándome inmediatamente los problemas que tiene con su madre.

He ido a recoger el material que faltaba para la exposición. No me encuentro apenas a nadie de los que he tratado. Tampoco están las terapeutas con las que he trabajado. Un terapeuta ocupacional me da las obras que aún estaban allí. MN y JF han seguido trabajando sobre ellas, y noto especialmente en la de MN que no ha de encontrarse muy bien. El terapeuta también advierte esto, diciéndome que está sufriendo mucho desde que acabó el taller.

Al cabo de un mes, exactamente el 26 de Junio de 2003, he vuelto a visitarlos. Otra vez me encuentro a GL en los jardines, que al verme viene hacia mí muy contenta. Enseguida me toma del brazo, y me dice que quiere contarme cosas acerca de su madre. Pero le cuesta concentrarse en lo que piensa. Me acompaña hasta la entrada, entonces, al

ver al grupo de pacientes sentados bajo los árboles, dice que no puede soportar a tanta gente y se marcha. Entre los que están por allí, encuentro a BJ. Le saludo y me dice que se ha quemado la piel con el sol. Ya dentro, tengo ocasión de hablar con las terapeutas y con el psicólogo 1. Me cuentan que, a pesar de dejar el taller abierto, no ha servido de mucho, pues la más interesada, que era MN, sólo estuvo una vez. Me hablan especialmente de MN. Han notado que, mientras el taller marchaba, estaba contenida, pues tenía un lugar donde volcar su fantasía. Empezó a empeorar cuando se enteró que se iba a cerrar. Desde entonces ha ido de mal en peor, y ahora ya ni aparece por la Comunidad Terapéutica. Se ha vuelto a cortar el pelo y tiene una crisis importante. Dicen que el resto también lo han acusado, pero MN tenía una relación de dependencia respecto al taller y a mí, por lo que el corte de las sesiones supone para ella una privación, es decir, la carencia de algo que ya tenía y le ha sido quitado. Sufre una falta más; otra vuelta a la castración.

Los contactos posteriores con las personas que formaron parte de la experiencia han sido fortuitos: encuentros casuales con algún/a paciente o con el personal sanitario. Los/as pacientes que he vuelto a ver parecen alegrarse al reencontrarse conmigo, algunos/as me refieren incluso detalles de su vivencia, me preguntan cuándo voy a volver. Por otro lado, he de destacar el encuentro con la terapeuta 3, al cabo de los años. En general, las personas que formaban el equipo de entonces han cambiado de lugar de trabajo: han sido trasladados incluso fuera de la ciudad. La terapeuta 3, en concreto, actualmente desarrolla su labor en la Unidad de Salud Mental del Hospital Ruiz de Alda, donde ha creado un taller de Artes Plásticas que me invitó a visitar. Dice que aprendió muchas cosas observando lo que yo hacía, y que le dejó la inquietud de organizar algo similar, pues sabe de los beneficios que el taller aportó en su momento.

También me dio algunas noticias acerca del conjunto de personas con las que compartí aquel tiempo. Lo más sobresaliente es la evolución de MN: se ha independizado por fin de sus padres y vive felizmente en pareja. Su estado es bastante más equilibrado.

Por mi parte, no he acabado. Si bien esta experiencia sí lo hizo y ahora ha llegado el momento de poner fin a mis reflexiones al respecto, mi deseo sigue fiel al camino que emprendí y mi fe continúa oteando el horizonte.

12. BIBLIOGRAFÍA

- A.A. V.V. (2004) *Mente y Literatura. Unidad de Docencia y Psicoterapia*. Ed. Fundación Virgen de las Nieves. Servicio Andaluz de Salud. Granada.
- ALEMÁN, J. (2006) *El porvenir del inconsciente*. Ediciones Grama. Buenos aires.
- ALLEN, P. B. (1997) *Arte terapia*. Ed. Gaia. Madrid.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2000) *Educación Artística On Line*. En JUANOLA, R. y BARRAGÁN, J. M. *Educación Artística: Plástica y Visual. Guías Praxis para el profesorado de ESO*. Ed. CISS-Praxis. Barcelona.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2002) *Dibujando el entorno vital: apuntes para una interpretación de las representaciones plásticas infantiles*. En Patronato Municipal de Educación Infantil: *La Educación y la Cultura de la Infancia*. GEU y PMEI . Granada
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2003a) *Pictorial Representation of the Family in Children who Suffer Deprivation*. En SAHASRABUDHE, P. (Ed.) *International Conversations Through Art*. Center for International Art Education. Teachers College Columbia University. New York (USA)
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2003b) *Esto no es una pipa. Conceptos formales y lingüísticos en las artes visuales*. En MARÍN, R. (Coord.) *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson-Prentice Hall. Madrid.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2003c) *De la copia de láminas al ciberespacio. la educación artística en el sistema escolar y en el conjunto de las instituciones sociales*. En MARÍN, R. (Coord.) *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson-Prentice Hall. Madrid.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2005) *La Educación Plástica y sus dificultades de enseñanza y aprendizaje*. En ANGULO, J. (Dir.) *Guía Docente de Psicopedagogía adaptada al EEES: Implantación Experimental en las Universidades Andaluzas del Sistema ECTS (Curso 2005-2006)* Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Córdoba.
- ANDREOLI, V. (1982) *Il linguaggio grafico della follia*. Masson Italia Editori. Milano.
- ANGELI, F. (1987) *Arte terapia. Esperienze di un corso di formazione*. Franco Angeli Libri. Milán.
- ANGELI, F. (1997) *L'ombrello a colori. Metodi, casi ed esperienze di arte-terapia*. Franco Angeli Libri. Milán.

- ANZIEU, D. (1998) *El yo-piel*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- ARENDDT, H. (2005) *La condición humana*. Ed. Paidós. Barcelona.
- ARNHEIM, R. (1992) *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza Forma. Madrid.
- ARIETI, S. (1993) *La creatividad. La síntesis mágica*. Fondo de Cultura Económica. México.
- AZPEITIA, M., BARRAL, M. J., DÍAZ, L. E., GONZÁLEZ CORTÉS, T., MORENO, E., YAGO, T. (eds) (2001) *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Ed. Icaria. Barcelona.
- BACHELARD, G. (1989) *Epistemología*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- BARCIA, D. (1999) *Locura y creatividad. Un estudio sobre la producción pictórica de los esquizofrénicos*. Ed. You & Us, S.A. España.
- BASS, E. y DAVIS, L. (1988) *The Courage to Heal*. Cedar. Londres.
- BERCHERIE, P. (1988) *Génesis de los conceptos freudianos*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- BINSWANGER, L. (2006) *Artículos y conferencias escogidas*. RBA Coleccionables S.A. Barcelona.
- BINSWANGER, L. (2006) *Tres formas de la existencia frustrada. Exaltación, excentricidad, manierismo*. RBA Coleccionables S.A. Barcelona.
- BIRULÉS, F. (A.A.V.V.) (2000) *Hanna Arendt. El orgullo de pensar*. Ed. Gedisa S.A. Barcelona.
- BOFILL, P. y TIZÓN, J. L. (1994) *Qué es el psicoanálisis*. Ed. Herder, Barcelona.
- BORRÁS, L. (2000) *Escenografías del cuerpo*. Ed. Fundación Autor. Madrid.
- BURGOYNE, B. y SULLIVAN, M. (2000) *Los diálogos sobre Klein y Lacan*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- CAÑAMARES, J. M., CASTEJÓN, M. Á., FLORIT, A., GONZÁLEZ, J., HERNÁNDEZ, J. A. y RODRÍGUEZ, A. (2001) *Esquizofrenia*. Ed. Síntesis. Madrid.
- CASE, C. and DALLEY, T. (1992) *The Handbook of Art Therapy*. Tavistock/ Routledge. London.

- CORRAL, N. (1996) *El cortejo del mal*. Ed. Talasa. Madrid.
- CHADWICK, W y COURTIVRON, I. (1994) *Los otros importantes*. Ed. Cátedra. Madrid.
- CHODOROW, N. J. (2003) *El poder de los sentimientos. la significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- DALLEY, T. (1987) *El arte como terapia*. Ed. Herder. Barcelona.
- DAVIS, F. (1998) *La comunicación no verbal*. Ed. Alianza. Madrid.
- DELEUZE, G. (1995) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* Ed. Paidós. Barcelona.
- DELEUZE, G. (1996) *Crítica y clínica* Ed. Anagrama. Barcelona.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2000) *Mil mesetas : capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-textos. Valencia.
- DERRIDA, J. (1989) *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- DEWEY, J. (1949) *El arte como experiencia. Fondo de Cultura Económica*. México.
- DIJKSTRA, B. (1994) *Ídolos de perversidad*. Ed. Debate. Madrid.
- DOLTO, F. (1999) *La imagen inconsciente del cuerpo*. Ed. Paidós. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006a) *Autobiografía de una psicoanalista* RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006b) *Cuando los padres se separan*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006c) *Diálogos en Quebec. Sobre pubertad, adopción y otros temas psicoanalíticos*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006d) *El caso Dominique*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006e) *En el juego del deseo*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006f) *Niño deseado, niño feliz*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006g) *¿Niños agresivos o niños agredidos?* RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.

- DOLTO, F. (2006h) *Psicoanálisis y Pediatría*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006i) *Seminario de psicoanálisis de niños I: Inconsciente y destinos* RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006j) *Seminario de psicoanálisis de niños II: Inconsciente y destinos* RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006k) *Seminario de psicoanálisis de niños III: Inconsciente y destinos* RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DOLTO, F. (2006l) *¿Tiene el niño derecho a saberlo todo?*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- DUBUFFET, J. (1975) *Escritos sobre arte*. Ed. Barral. Barcelona.
- DUBUFFET, J. (1992) *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Ed. Debate. Madrid.
- ESTEBAN, J. F. (1994) *Tratado de Iconografía*. Ed. Istmo. Madrid, .
- FAUSEK, D., BA, ADC, (1997) *A practical guide to Art Therapy groups*. The Haworth Press. New York.
- FIORINI, H. (1995) *El psiquismo creador*. Ed. Paidós. Buenos Aires
- FIORINI, H. (1999) *Nuevas líneas en psicoterapias psicoanalíticas: teoría, técnica y clínica*. Ed. Psimática. Madrid.
- FOUCAULT, M. (2000) *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.
- FOUCAULT, M. (2006) *Historia de la sexualidad. El cuidado de sí*. Ed. Siglo XXI. Madrid.
- FREUD, S. (2006) *Obras completas*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- FROMM-REICHMANN, F. (1994) *Psicoterapia intensiva en la esquizofrenia y en los maníaco-depresivos*. Ed. Lumen · Hormé. Buenos Aires.
- GÁRATE, I. y MARINAS, J. M. (2003) *Lacan en español (Breviario de lectura)* Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- GARDNER, H. (1994) *Educación artística y desarrollo humano*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona.

- GIL AMEIJEIRAS, M.T. (1991) *Consideraciones sobre la Educación Artística*. En HERNÁNDEZ, F.; JÓDAR, A. ; MARÍN, R. *¿Qué es la Educación Artística?* Ed. Sendai. Barcelona.
- GIL AMEIJEIRAS, M.T. (2001) *100 años de historia de la Pedagogía del Arte*. En HERNÁNDEZ, F.; JUANOLA, R.; MOREJÓN, L. (coords.) *IV Jornadas d'Historia de l'Educació Artística*. Universidad de Barcelona y Universidad de Girona.
- GOLEMAN, D., KAUFMAN, P. y RAY M. (2000) *El espíritu creativo*. Ed. B. Argentina S. A., Barcelona.
- GRODDECK, G. (2006a) *El libro del Ello. Cartas psicoanalíticas a una amiga*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- GRODDECK, G. (2006b) *Las primeras 32 conferencias psicoanalíticas para enfermos*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- GUNDERSON, J. G. (2002) *Trastorno límite de la personalidad. Guía clínica*. Psiquiatría Editores, S. L. Barcelona.
- HABERMAS, J.; BAUDRILLARD, J.; SAID, E.; JAMESON, F. y otros. (2002) *La posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona.
- HALEY, J. (1987) *Estrategias en psicoterapia*. Ed. Toray, Barcelona.
- HEIDEGGER, M. (1998) *Ser y tiempo*. Ed. Universitaria. Santiago de Chile.
- HEIDEGGER, M. (2003a) *Caminos de bosque*. Ed. Alianza. Madrid.
- HEIDEGGER, M. (2003b) *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio*. Ed. Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona.
- HEIDEGGER, M. (2006) *Meditación*. Ed. Biblos. Buenos Aires.
- H. PULEO, A. (1992) *Dialéctica de la Sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Ed. Cátedra. Valencia,.
- IRIGARAY, L. (1998) *Ser dos*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- JASPERS, K. (2001) *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Ed. El Acantilado. Barcelona.

- JONES, E. (2006a) *Ensayos de psicoanálisis aplicado*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- JONES, E. (2006b) *Hamlet y Edipo*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- JONES, E. (2006c) *La pesadilla*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- JUNG, C. G. (1997a) *El hombre y sus símbolos*. Ed. Caralt. Barcelona.
- JUNG, C. G. (1997b) *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Ed. Paidós. Barcelona.
- JUNG, C. G. (1999) *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ed. Seix Barral, Barcelona.
- JUNG, C. G. (2002) *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Ed. Trotta S. A. Madrid.
- KIERKEGAARD, S. (1995) *Tratado de la desesperación*. Edicomunicación, S. A. Barcelona.
- KLEIN, M. (2006) *Obras completas*. RBA Coleccionables, S. A. Barcelona.
- KOSSOLAPOW, L.; SCOBLE, S.; WALLER, D. (2005) *European Arts therapy, Different approaches to a unique discipline. Opening Regional Portals*. Universität Münster.
- KRAMER, E. (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*. Ed. Kapelusz S. A. Buenos Aires.
- KRIS, E. y KURSZ, O. (1982) *La leyenda del artista*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid.
- KRISTEVA, J. (1995) *Las nuevas enfermedades del alma*. Ed. Cátedra. Madrid.
- KRISTEVA, J. (1998) *Poderes de la perversión*. Siglo Veintiuno Editores, S. A. Madrid.
- KRISTEVA, J. (2001a) *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. Melanie Klein*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- KRISTEVA, J. (2001b) *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires.
- LACAN, J. (1970) *Las formaciones del inconsciente; seguido de "El deseo y su interpretación"*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- LACAN, J. (1993) *Psicoanálisis*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- LACAN, J. (1995) *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

- LACAN, J. (1996) *Seminario IV: La relación de objeto*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- LACAN, J. (2006) *Escritos*. RBA Coleccionables S.A. Barcelona.
- LANDGARTEN, H. (1991) *Adult art psychotherapy*. Brunner/ Mazel. New York.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS J. B. (1994) *Diccionario de psicoanálisis*. Ed. Lábor. Colombia.
- LEFORT, R. y R. (1995) *Nacimiento del Otro*. Ed. Paidós. Barcelona.
- LOWENFELD, V. (1961) *Desarrollo de la capacidad creadora*. Ed. Kapelusz. Buenos Aires.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (1997) *Käthe Kollwitz*. Ediciones del Orto. Madrid.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2000a) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Ed. Narcea. Madrid.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2000b) *Educación Artística y Educación para la Paz*. En HERNÁNDEZ BELVER, M. (2000) *Educación Artística*. Ed. Fundamentos. Madrid.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2001). *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*. Ed. Al Muldaina. Madrid.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2005a) *La última imagen: imágenes de la muerte en la cultura popular* en CORRAL, N. (Ed.) (2005) *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*. Ed. Talasa. Madrid.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2005b) *Aspects of Art Therapy in Spain*. En KOSSOLAPOW, L.; SCOBLE, S.; WALLER, D. (2005) *European Arts therapy, Different approaches to a unique discipline. Opening Regional Portals*. Universität Münster.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2005c) *Art Therapy Studies in Madrid*. En MISZTAL, M. y TRAWINSKY, M. (2005) *Studies in Teacher Education: Psychopedagogy* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej. Kraków.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. ; MARTÍNEZ, N. (2006a) *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la Expresión Artística*. Ed. Tutor. Madrid.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2006b) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Ed. Fundamentos. Madrid.

MAKIN, S. R. (2000) *Therapeutic Art Directives and Resources: Activities and Initiatives for Individuals and Groups*. Jessica Kingsley Publishers. London.

MALCHIODI, C. A. (1998) *The Art Therapy Sourcebook*. Lowell House. Illinois.

MARÍN VIADEL, R. (1991) *La enseñanza de las Artes Plásticas*. En HERNÁNDEZ, F.; JÓDAR, A. y MARÍN, R. *¿Qué es la Educación Artística?* Ed. Sendai. Barcelona.

MARÍN VIADEL, R. (2000) *Didáctica de la Expresión Plástica o Educación Artística*. En RICO, L. y MADRID FDEZ., D. *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares*. Ed. Síntesis. Madrid.

MARÍN VIADEL, R. (2003a) *Educación Plástica y Visual: multicultural, medioambiental, multimedia*. En BADIA, M. y A.A.V.V. *Figuras, formas, colores: propuestas para trabajar la educación plástica y visual*. Ed. Graó. Barcelona.

MARÍN VIADEL, R. (2003b) *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Prentice Hall. Madrid.

MARÍN VIADEL, R. (2005) *Investigación en Educación Artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las Artes y culturas visuales*. Ed. Universidad de Granada. Granada.

MARTÍNEZ DÍEZ, N.; LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2000) *Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas*. Horas y Horas. Madrid.

MARTÍNEZ DÍEZ, N.; LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2004) *Arteterapia y Educación*. Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

MARTÍNEZ DÍEZ, N. (2006) *Reflexiones sobre arteterapia, arte y educación*. En LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2006) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Ed. Fundamentos. Madrid.

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, V. (2006) *Ser mujer del sur en el contexto del norte*. En LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (2006) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Ed. Fundamentos. Madrid.

MARTY, P. (1984) *Los movimientos individuales de vida y de muerte*. Ed. Toray. Barcelona.

MATOSO, E. (2003) *El cuerpo, territorio de la imagen*. Ed. Letra Viva. Buenos Aires.

- MINKOWSKI, E. (2000) *La esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos*. Fondo de Cultura Económica. México.
- MIRALLES, F. y CABALLERO, J. M. (2002) *Yo no quería hacerlo*. Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas. Madrid.
- MIRÓ, M. T. (1994) *Epistemología evolutiva y Psicología*. Ed. Promolibro. Valencia.
- MORENO KÜSTNER, B. (2005) *El registro de casos de esquizofrenia de Granada*. Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid.
- MORIN, E. (1997) *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa. Barcelona.
- NAVRATIL, L. (1972) *Esquizofrenia y arte*. Ed. Seix Barral. Barcelona.
- PÁEZ, D. y ADRIAN, J. A. (1993) *Arte, lenguaje y emoción*. Ed. Fundamentos. Madrid.
- PAÍN, S. y JARREAU, G. (1995) *Una psicoterapia por el arte. Teoría y técnica*. Ed. Nueva Visión. SAIC. Buenos Aires.
- PEREÑA, F. (2001) *La pulsión y la culpa*. Ed. Síntesis. Madrid.
- PEREÑA, F. (2002) *El hombre sin argumento. Una introducción a la clínica psicoanalítica*. Ed. Síntesis. Madrid.
- PICHON- RIVIÈRE, E. (1985) *Teoría del Vínculo, 1956-57*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
- READ, H. (1957) *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo de Cultura Económica. México.
- READ, H. (1986) *Educación por el arte*. Ed. Paidós. Barcelona.
- REDFIELD JAMISON, K. (1998) *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*. Fondo de Cultura Económica. México.
- REIK, T. (2006a) *Aventuras en la investigación psicoanalítica*. RBA Coleccionables S.A. Madrid.
- REIK, T. (2006b) *Cómo se llega a ser psicólogo* RBA Coleccionables S.A. Madrid.
- REIK, T. (2006c) *Confesiones de un psicoanalista*. RBA Coleccionables S.A. Madrid.
- REIK, T. (2006d) *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. RBA Coleccionables

S.A. Madrid.

ROBBINS, A. (1987) *The artist as therapist*. Human Sciences Press. New York.

RODULFO, M. (1998) *El niño del dibujo*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

ROUDINESCO, E. (1995) *Jacques Lacan*. Anagrama. Barcelona.

ROUDINESCO, E. y PLON, M. (1998) *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

SÁEZ, J. (2004) *Teoría Queer y Psicoanálisis*. Ed. Síntesis. Madrid.

SAMI-ALI, M. (1996) *Cuerpo real, cuerpo imaginario*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

SCHAEFFER, J. (2000) *El rechazo de lo femenino. La esfinge y su alma en pena*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.

SEGAL, H. (1993) *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Ed. Paidós. Barcelona.

SEGAL, H. (1995) *Sueño, fantasma y arte*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.

SEMERARI, A. (2002) *Historia, teorías y técnicas de la psicoterapia cognitiva*. Ed. Paidós. Barcelona.

SILVERSTONE, L. (1997) *Art Therapy. The Person-Centred Way. Art and the Development of the Person*. Jessica Kingsley Publishers. London.

SIMON, R. M. (1997) *Symbolic images in Art as Therapy*. Londres, Routledge.

SLIMOBICH, J. L., CRUZ, F., DURO, M., LEVY, B. (2004) *Lacan: amor y deseo en la civilización del odio*. Ed. Universidad de Granada. Granada.

TILLEY, P. (1991) *El arte en la educación especial*. Ed. CEAC. Barcelona.

TUBERT, S. (2001) *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Ed. Síntesis. Madrid.

V. CANO, D. (2003) *Enseñar/Aprender Salud Mental* (Coord.) Ed. Unidad de Docencia y Psicoterapia. Hospital Universitario Virgen de las Nieves. Granada.

W. WINNICOTT, D. (1966) *Realidad y juego*. Ed. Gedisa. Barcelona.

- W. WINNICOTT, D. (1993) *El hogar, nuestro punto de partida*. Paidós, Buenos Aires.
- W. WINNICOTT, D. (1994) *Colloqui terapeutici con i bambini*. Armando Editore. Roma.
- W. WINNICOTT, D. (2006a) *Conozca a su niño*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2006b) *Escritos de pediatría y psicoanálisis*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2006c) *Exploraciones psicoanalíticas*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2006d) *Los bebés y sus madres*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2006e) *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2006f) *Sostén e interpretación*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2007a) *Conversando con los padres*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2007b) *Deprivación y delincuencia*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2007c) *El gesto espontáneo*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2007d) *La naturaleza humana*. RBA Coleccionables, Madrid.
- W. WINNICOTT, D. (2007e) *Acerca de los niños*. RBA Coleccionables, Madrid.
- WALLER, D. & MAHONY, J. (1999) *Treatment of Adiction. Current Issues for Arts Therapies*. Ed. Routledge. London.
- WIDLÖCHER, D. (1982) *Los dibujos de los niños*. Herder. Barcelona.
- ZAMBRANO, M. (1998) *Los sueños y el tiempo*. Ed. Siruela. Madrid.
- ZAMBRANO, M. (2002) *España, sueño y verdad*. Ed. Edhasa. Barcelona.
- ZAMBRANO, M. (2004) *Los bienaventurados*. Ed. Siruela. Madrid.

Revistas :

BICK, E. (1968) *The experience of the skin in early object relations*. International Journal of Psychoanalysis 49:484.

CORRAL, N. (2002) *La histeria, entre la condición melancólica de la feminidad y el duelo femenino por el padre*. Revista Clínica y Pensamiento. Madrid.

GIL AMEIJERAS, M.T. (2002) *Tres tipos de representación simultánea en los dibujos infantiles*. Arte, Individuo y Sociedad, Anejo I

LÓPEZ FDEZ. CAO, M. y GAULI PÉREZ, J.C. (2000) *El cuerpo imaginado*. revista Complutense de Educación. Madrid.

LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (Dtora.) y A.A.V.V. (2006) *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Ed.: Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid, .

MAGANTO-MATEO,C; ÁVILA-ESPADA, A. (1999) *El diagnóstico psicodinámico. Aspectos conceptuales*. Revista Clínica y Salud, Año IX,

MARÍN VIADEL, R. (1997) *Enseñanza y Aprendizaje en las Bellas Artes. Una revisión de los 4 modelos históricos desde una perspectiva contemporánea*. Arte, Individuo y Sociedad,9, (55-77).

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, V. (2000) *Aproximaciones al Arteterapia: una experiencia en Granada*. En Arte, Individuo y Sociedad, 12, (335-342)

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, V. (2003) *Arte y educación infantil en los debates de la postmodernidad: géneros, miradas y emociones*. En SÁNCHEZ MÉNDEZ, M. ; HERNÁNDEZ, M. y ACASO, M.(coord.) *Arte, infancia y creatividad* .

Catálogos:

Arte nella follia/ Follia nell'arte. Convegno esposizione. (1994) Accademia di Brera. Milano.

Mundos interiores al descubierto.(2006) Fundación La Caixa. Madrid, 2006.

Monografías:

Curarsi con l'arte. A cura di Anna Gilardi. Armonia tra corpo e mente con l'arte. (1989) Riza.

L. SLIMOBICH, J. (2001) *Sobre mujer y escritura.* Apuntes psicoanalíticos. Centro de Estudios Freudianos. Granada.

LEVY, B. (2001) *Sobre la sexuación.* Apuntes psicoanalíticos. Centro de Estudios Freudianos. Granada.

Documentos:

AGUILERA DEL MORAL, M. I.; SANZ, R. *Los sistemas nosológicos psiquiátricos.*
http://www.sepsiquiatría.org/sepsiquiatría/html/informacion_sociedad/manual/a2n3.htm

ALIZADE, A. M. *El final del complejo de Edipo en la mujer (de la duplicación a la individuación)*
<http://psiconet.com/foros/genero/edipo.htm>

BARQUERO, M. *Talleres de artes plásticas para terapias de enfermos mentales.*
<http://solidaridaddigital.discapnet.es/pg020325/internacional/MBR02032501.htm>

BELGICH, H. *Subjetividad masculina: entre el Terror y el Temblor.*
<http://psiconet.com/foros/genero/belgich.htm>

CARRIL, E. *Femenino/Masculino. La pérdida de ideales y el duelo.*
<http://psicomundo.com/foros/genero/fm-ideales.htm>

CARRIL, E. *Un cuerpo en espera.*
<http://psiconet.com/foros/genero/cuerpo.htm>

CATTANEO, M. *La vida es sueño: contradicciones de una imagen.*
<http://internet.cervantes.es/internetcentros/cultura/pdf/LaVidaesSue%F1o.pdf>, 2001

CIBANAL, L.; ARCE, C. *¿Qué aporta la fenomenología en la relación enfermera-paciente?*
http://culturacuidados.ua.es/1/artic_1.htm

DESVIAT, M. *¿Hacia dónde la reforma?.* I Congreso Virtual de Psiquiatría
http://www.psiquiatria.com/congreso/mesas/mesa48/conferencias/48_ci_c.htm

DIO BLEICHMAR, E. *Sexualidad y género: Nuevas perspectivas en el psicoanálisis contemporáneo.*

<http://www.aperturas.org/11dio.html>

FERNÁNDEZ, S. *Fenomenología de Husserl: Aprender a ver.*

<http://www.fyl.uva.es/wfilosof/gargola/1997/sergio.htm>

FISCHMAN, D. *Contribuciones de Dance Movement Therapy en Psicoterapia.*

<http://www.delcuerpo.com/articulo.asp?codart=612>

GAI, S. *Nuevos mapas para el cuerpo.*

<http://www.arteuna.com/CRITICA/RAlonso4.htm>

GARCÍA, R. *El modelo psicoanalítico del sueño en la teoría de grupos*

<http://psicomundo.com/mexico/coloquio/grupos.htm>

GUTIÉRREZ POZO, A. *La realización del programa fenomenológico de Husserl.*

<http://aafi.filosofia.net/ALFA/alfa7/ALFA7C.HTM>, 2004

HEIDEGGER, M. *Dilucidación de la "Introducción" de la "Fenomenología del Espíritu" de Hegel.*

http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/introduccion_fenomenologia.htm

HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte*

http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/origen_obra_arte.htm

HEIDEGGER, M. *La significación de las palabras.*

http://personales.ciudad.com.ar/M_heidegger/palabra_significacion.htm

HIDALGO, R. *La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía.*

<http://psiconet.com/foros/genero/medea.htm>

QUIRICI, T. *¿El género hace al síntoma? Masculinidad y trastornos obsesivos.*

<http://psiconet.com/foros/genero/obsesion.htm>

LARRAÍN, V. *La obsesión por danzar. María Fux. 78 años en comunión con la danza.*

<http://www.escaner.cl/escaner45/danza.html>

LEVINTON, N. *El superyó femenino.*

<http://www.aperturas.org/1levinton.html>

LYONS-RUTH K. *El inconsciente bipersonal: el diálogo intersubjetivo, la representación*

relacional actuada y la emergencia de nuevas formas de organización relacional.
<http://www.aperturas.org/4lyonsruth.html>

MALCHIODI, C. A. *Abrazando nuestra misión*
<http://terapiasdearte.perucultural.org.pe/texto/colaboradores/cathymalthiook.doc>

M. DE SANTESTEBAN, O. *Las máscaras de lo real*
<http://www.paseosimaginarios.com/notas.htm>

MELER, I. *Estados depresivos en pacientes mujeres. La perspectiva de los estudios de género.*
<http://psicomundo.com/foros/genero/depresivos.htm>

MELER, I. *La querrela psicoanalítica por las mujeres. El debate sobre la sexualidad femenina.*
<http://psiconet.com/foros/genero/querella.htm>

MESA HERRERA, P. C. *Cognición y emoción.*
<http://www.monografias.com/trabajos7/coem/coem.shtml>

MIGUELEZ, L. V. *Identidad y Lazo Social.*
http://reunionesdelabiblioteca.com/conferencia_14_noviembre_migueliez.htm

MORAZA, J. L. *Ginegenias de la Otra del otro.*
<http://www.arteleku.net/secciones/documental/artindex/JLMoraza/Textos/ginegenias>

PALOMAR TORRALBO, A. *Subjetividad, intersubjetividad y diálogo.*
<http://aafi.filosofia.net/ALFA/alfa10/alfa1008.htm>

PALOMERA, V. *Una "psicosis freudiana" bajo transferencia.*
<http://www.wapol.org/ornicar/articles/plm0101.htm>

PEÑA, S. *El pensamiento de Winnicott .Comentarios sobre el trabajo concerniente al fenómeno transicional, espacio potencialy creatividad del Dr. Luiz Marcirio Machado*
<http://psiconet.org/winnicott/textos/pena6.htm>

PEÑA, S. *El pensamiento de Winnicott . Comentarios sobre el trabajo "Visitando los recorridos de la ilusión" de la Dra. Anna M. Chagas Bovet*
<http://psiconet.org/winnicott/textos/pena3.htm>

PEÑA, S. *El pensamiento de Winnicott . De la experiencia a la existencia: Libertad y creatividad.*
<http://psiconet.org/winnicott/textos/pena2.htm>

PÉREZ, G. *Enfermedades mentales y antipsiquiatría*.
http://www.atheneo.com.mx/foro/_foro/00000023.htm

POLA, A. *Aportes de Melanie Klein a la Teoría Psicoanalítica*
<http://figurafondo.50g.com/Psicoanálisis/postfreudiano/postfreudiano.html>

RAPAPORT, D. *Estructura de la teoría psicoanalítica*.
http://galeon.hispavista.com/pcazau/resps_rapap.htm

ROJAS, C. *Gilles Deleuze: La máquina social*.
<http://cuhwww.upr.clu.edu/~huma/libromania/maquinas>

STUCCHI, S. *Historia de la psiquiatría*.
<http://www.galenonet.com/Psiq/hispsi.htm>

TISSERON, S. *Images violentes, violence des images*.
Trípodos, nº 15, Barcelona, 2003
http://www.tripodos.com/pdf/15_02tisseron.pdf

VALENTIN, B. *Terapia del baile*
<http://www.moun.com/Articles/jan2004/1-30-5.htm>

VIDAL, J. *La cronicidad como concepto contratransferencial*.
http://www.pulso.com/aen/31_66.htm

VOLNOVICH, J. C. *Psicoanálisis, Historia e Instituciones*.
<http://www.psicomundo.com/foros/psa-marx/encuentros/volnovich-6encuentro-uba.html>

WILLICK, M. *Psicoanálisis y esquizofrenia. Una historia con moraleja*.
<http://www.aperturas.org/9willick.html>

WINOCUR, J.; BUCHNER DE WEBER, C.; CARRICA, I.; ONETTO DE CARRICA, S.
La identificación y su discriminación de la incorporación y la introyección.
http://galeon.hispavista.com/pcazau/artpsi_idenw.htm